Künstler-

Monographien

Botticelli

von

Ernst Steinmann

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XXIV

Botticelli

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1897

Botticelli

Von

Ernst Steinmann

Mit 90 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1897

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Selbstporträt Botticellis.
[Aus der Bestrafung der Rotte Korah in der Sixtinischen Kapelle.] (Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)



Sandro Botticelli.

I.

Unter den zahlreichen Bildnissen, in welchen die ältere und neuere Forschung Sandro Botticellis Züge zu entdecken glaubte, ist jener Mann im roten Mantel und schwarzer Kappe in der Brancaccikapelle zu Florenz, der als der äußerste unter den Zuschauern an Filippinos Kreuzigung Petri teilnimmt, durch Vasaris Zeugnis urkundlich am besten beglaubigt. Aber der scharfe Profilkopf, in welchem der Schüler pietätvoll die Züge des Meisters festhielt, hat durch die zerstörende Hand der Jahrhunderte so arg gelitten, daß es heute fast abstoßend wirkt und die dringende Frage nach einem anderen Bilde erweckt, das Botticellis Gestalt und Antlitz treuer und lebendiger bewahrt hat. Vielleicht erfüllt das Selbstporträt des Künstlers in der Sixtinischen Kapelle zu Rom am ersten jegliche Erwartung und entspricht überdies am meisten dem Bilde, das von ihm die Phantasie in uns geschaffen hat. Auf dem Fresko „die Bestrafung der Rotte Korah" sehen wir den Meister in der Vollkraft künstlerischen Schaffens, er ist nur wenig älter wie auf dem Tafelbild im Berliner Museum, in dem man ebenfalls ein Selbstporträt erkennen darf. Der jugendliche Künstler erscheint in einfach schwarzer Malertracht, mitten zwischen den in Sammet und Scharlach gekleideten Kirchenfürsten, die sein bedeutungsvolles Fresko zieren. Unter der dunklen Kappe quillt das schlichte braune Haar weit über die Stirn hervor, der Kopf ist ein wenig nach vorn gebeugt, und die Augen blicken scharf zur Seite, als böte sich ihnen ein besonderes Schauspiel dar. Die regelmäßigen Linien, der edelgeformte Mund, die klugen, etwas schwermütig blickenden Augen verleihen dieser Physiognomie denselben gewinnenden Zauber, denselben melancholischen Reiz, der uns in den vielen Porträts des jugendlichen Raffael so sehr entzückt.

Immerhin gibt solches Bildnis hochwillkommene Aufschlüsse über den Charakter eines Mannes, der unsere ganze Teilnahme in Anspruch nimmt, von dessen köstlich ausgefülltem Leben so viele Meisterwerke zeugen und dessen äußeren Verlauf wir doch nur mühsam an den unzuverlässigen Nachrichten Vasaris, an der Hand kategorisch kurzer Angaben eines Anonymus und einiger weniger Dokumente verfolgen können. Die sorglose Heiterkeit einer echten Künstlerseele mag sich uns aus diesen Zügen mitteilen, es kündet sich aber auch jetzt schon jener merkwürdige Hang zum Träumen an, der dem Italiener sonst so unbekannt, daß ihm selbst in der Sprache der Ausdruck dafür fehlt, und der doch in späteren Jahren so mächtig wurde, daß er den genialen Künstler die Sorge um die irdischen Dinge völlig vergessen ließ.

Das Schicksal hat den Sohn Mariano Filippepis niemals über die engen Grenzen bescheiden bürgerlicher Verhältnisse hinausgerückt; die Tage Raffaels und Michelangelos waren noch nicht gekommen, wo die Künstler mit den ersten Männern ihrer Zeit auf den Höhen des Lebens wandelten. Mußte sich doch Alessandro oder kürzer

Sandro Botticelli noch in späteren Jahren einmal von einem erzürnten Freunde sagen lassen, daß er nichts gelernt habe, kaum zu lesen verstehe und sich sein Lebenlang vergeblich abmühen werde, den Dante zu kommentieren. Wer hätte auch eines Lohgerbers Kind, den jüngsten von vier Söhnen, mit den reichen Geistesschätzen Italiens vertraut gemacht, wer hätte ihn methodisch in die vornehme humanistische Bildung eingeführt, deren Wesen er doch in seinen köstlichsten Schöpfungen mit wunderbarer künstlerischer Intuition zum Ausdruck brachte?

Der Knabe hatte im Jahre 1447 das Licht der Welt erblickt; er ist in früher Jugend nicht weniger ungern zur Schule gegangen wie fast alle seine Brüder in der Kunst bis auf den großen Michelangelo. Lesen und Schreiben wurde ihm je länger desto mehr zur Qual, und als der mit seinen Gedanken immer abschweifende Knabe in keiner Schule mehr gut thun wollte, gab ihn der verzweifelte Vater endlich zu einem Goldschmied in die Schule. Aber der kleine Sandro wollte Maler werden, und erst als man ihn zu Fra Filippo del Carmine in die Lehre gethan, war sein ruheloser Geist befriedigt. Er widmete sich mit ganzer Seele der neuen Kunst, erwarb sich dadurch seines berühmten Meisters Zuneigung und hatte es, wie Vasari sich ausdrückt, bald viel weiter gebracht, als man jemals von ihm erwartet hätte.



Abb. 1. Fortezza. Florenz, Uffizien.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Übrigens hat die gemütvolle Art des in Kunst und Leben gleich frohsinnigen Fra Filippo die reiche Phantasie des jungen Sandro keineswegs völlig ausgefüllt. Die kraftvollen Züge Verrocchios finden wir in seinen früheren Madonnenbildern ausgeprägt, und in der männlich schönen „Fortezza“ (Abb. 1) in den Uffizien, der ersten selbständigen Arbeit, die Vasari erwähnt, verstand er es aufs beste, sich dem Stil der Brüder Pollajuolo anzupassen, die für das Handelsgericht in Florenz die sechs übrigen Kardinaltugenden gearbeitet haben.

Die prächtig erhaltene Allegorie der Tapferkeit thront, in reiche kriegerische Gewänder gehüllt, mit beiden Händen das schimmernde Scepter haltend, auf hochlehnigem Sessel. Das herrliche Weib hat nichts mehr von der herben Strenge, in welche die ältere Kunst diese unglaublich verbreiteten allegorischen Darstellungen kleidete, auch keins mehr der ungefügen Attribute ihrer Kraft eines erlegten Löwen oder einer Keule, die sie drohend emporhielt; aber es geht ein wunderbarer Rhythmus durch die mächtigen Glieder der kriegerischen Gestalt, in deren menschlich schönen Zügen neben allen fremden Einflüssen sich doch schon die Eigenart Botticellis geltend macht in der Grazie der Bewegung, in dem träumerischen Blick des leicht gesenkten Auges.

Die beiden kleinen Judithbilder in den Uffizien, welche einst das Studio der berüchtigten Bianca Capello zierten, und des heiligen Sebastian in Berlin gehören ebenfalls noch der Zeit an, in welcher Botticelli fremde Einflüsse bald von der einen, bald von der anderen Seite in sich aufnahm. „Judith heimkehrend nach vollbrachter That“ (Abb. 2) ist ein Bildchen von be-



Abb. 2. Judith von der Ermordung des Holofernes zurückkehrend. Florenz, Uffizien.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

zaubernder Naivetät, wohlerhalten und überdies von einer wunderbar zarten Färbung. In der Rechten das Schwert, in der Linken den Ölzweig tragend, kehrt die siegreiche Heldin erhobenen Hauptes, eiligen Schrittes in das Lager ihres Volks zurück. Eine leise Wehmut spricht aus ihrem jugendschönen, stark an Verrocchio erinnernden Antlitz, während die wacker ausschreitende Dienerin das Haupt des getöteten Feindes in irdener Schüssel mit einem Gleichmut auf dem Kopfe trägt, als wenn es ein Fruchtkorb oder ein Wasserkrug wäre. Das zweite Bild (Abb. 3), in düsteren, volltönenden Farben gemalt, schildert die Auffindung des toten Holofernes durch seine Krieger und erweckt vor allem deswegen unser Interesse, weil Botticelli sich hier zum erstenmal, wenn auch in kleinen Verhältnissen, an eine größere Komposition gewagt hat. Gewiß hat er die Schwierigkeiten, welche eine gefällige Anordnung, eine weise Unterordnung des Nebensächlichen unter ein Hauptmoment verursachen mußte, keineswegs überwunden, aber der packende Ausdruck, den Schmerz, Entsetzen, Mitleid, Rachegefühl in den gedrängten Physiognomien der Krieger gefunden haben, erregt Bewunderung.

Der heilige Sebastian (Abb. 5), welcher



Abb. 3. Auffindung des Holofernes. Florenz, Uffizien.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

wahrscheinlich im Jahre 1473 für S. Maria Maggiore in Florenz gemalt wurde, steht in der Modellierung des nackten Körpers so stark unter dem Einfluß des Antonio Pollajuolo, daß er einmal sogar seinen Namen getragen hat; in dem lockenumschatteten schwermütigen Jünglingskopf fühlt man sich dagegen an Verrocchios ausdrucksvolle Knabenköpfe erinnert. Jedenfalls aber hat Botticelli in diesem Jugendwerk die Naturwahrheit der Schönheit zum Opfer gebracht, denn von den Schmerzen, die ihm seine sechs Pfeile verursachen müssen, ist in Antlitz und Gebärden des Heiligen nichts zu lesen, als ein letzter holdverklärter Wiederklang.

Früheren Ursprungs noch, wie die Fortitudo, die Judithbilder und der heilige Sebastian des Meisters, sind einige Madonnenbilder, in denen sich der Prozeß seines allmählichen Freiwerdens von fremden Einflüssen am deutlichsten verfolgen läßt. Teilt doch Botticelli mit Leonardo, Raffael und Michelangelo die Eigentümlichkeit, daß das



Abb. 4. Madonna. Florenz. Palazzo Corsini.
Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Madonnenbild einen der Hauptcharakterzüge seiner Kunst enthüllt; ja wir dürfen sagen, daß er in der Schilderung des zarten Verhältnisses Marias zu ihrem Kinde mehr als irgendwo sonst persönliches Empfinden, unendlichen Gedankenreichtum und frisch gestaltende Schöpferkraft offenbart.

Neben der vielseitigen ästhetischen Würdigung, welche vor allem die Kunst der Renaissance erfahren hat, ist ein anderes, viel bedeutsameres Stück ihres Wesens arg vernachlässigt worden. Daß die Kunst ihre Heimat im Himmel hat, daß sie als Priesterin der Religion so groß geworden ist, die mit heiligen Händen das Bild des Göttlichen auf die Erde trug, ist niemals nachdrücklich genug betont worden. Und doch war das Heiligen- und Madonnenbild das unerschöpfte Thema künstlerischer Gestaltung länger als ein Jahrtausend, ein schlagendes Zeugnis für das mächtige Bedürfnis der Menschheit, das Übersinnliche sinnlich zu gestalten. Und weil Marias ewige Weiblichkeit die Herzen der Gläubigen mächtiger anzog als der ernste Typus des leidenden Erlösers, als Gottvaters unerfaßliche Erscheinung, so ist es vor allem das Madonnenbild gewesen, welches Legionen von Künstlern zu allen Zeiten bald menschlicher bald göttlicher zu gestalten versuchten, und gerade die größten Meister der Renaissance, sogar der herbe Michelangelo, haben die ganze Kraft ihres Genius auf dies ewig alte Thema verwandt, das Raffael in jener strahlenden Vision, die wir die Sixtinische Madonna nennen, zur höchsten, herrlichsten Vollendung führte.

Der Umstand, daß Botticelli nur ein einziges seiner zahllosen Tafelbilder mit Namen und Jahreszahl bezeichnet hat, mag unsere Achtung vor der unbewußten Größe seiner Künstlernatur erhöhen, die chronologische Anordnung seiner Werke hat er durch den freiwilligen Verzicht auf allen Nachruhm wesentlich er-

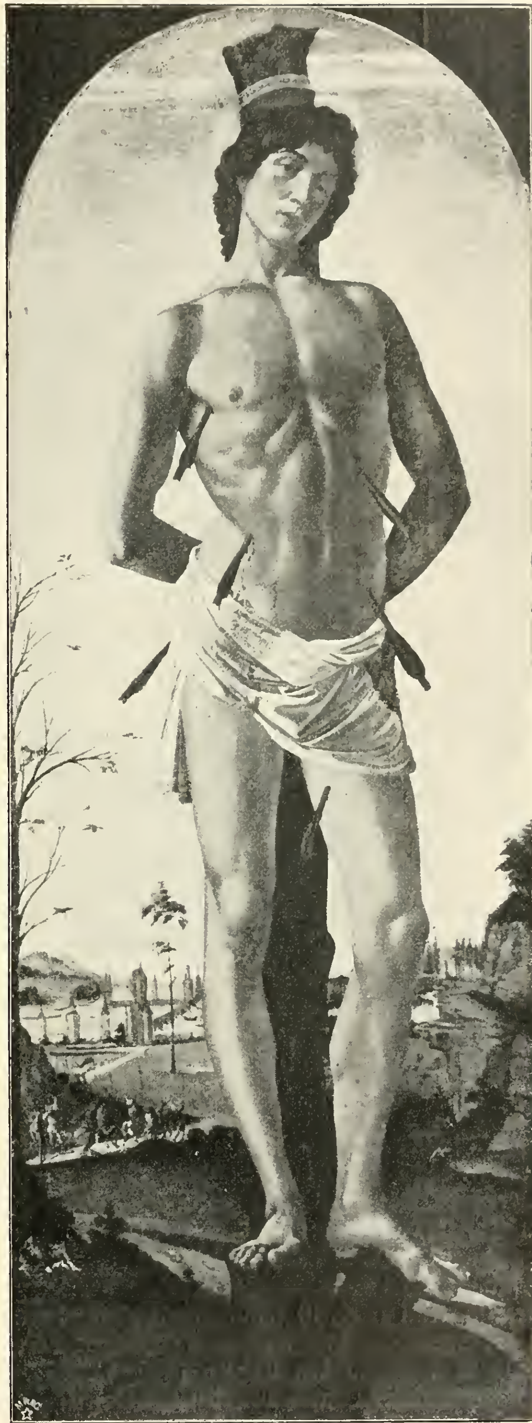


Abb. 5. Der heilige Sebastian.
Berlin. Museum.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl, München.)



Abb. 6. Madonna. Florenz. Spital der Innocenti.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

schwert. Der mächtige Einfluß, welchen Fra Filippo noch in den Madonnenbildern im Palazzo Corsini (Abb. 4) und im Spital der Innocenti in Florenz auf den jungen Sandro ausübt, läßt uns die Erstlingswerke erraten. Im Madonnenbild der Innocenti (Abb. 6) folgte der Schüler in der Anordnung dem berühmten Gemälde seines Meisters in den Uffizien (Abb. 7). Das Christkind, welches von Engelhänden zu der im Profil dargestellten Mutter emporgehoben wird, ist das beidemal wiederkehrende Motiv, aber wenn sich schon hier in der Zeichnung der Hände, in der Bildung der liebenswürdigen Kinderköpfe der Jünger dem Meister überlegen zeigt, so hat er vor allem in der menschlich schönen Auffassung der Gottesmutter die Richtung angedeutet, die er bewußt oder unbewußt in seinen Marienbildern mit Nachdruck verfolgt hat. Die Madonna hat die gefalteten Hände nicht mehr anbetend zu dem Kinde erhoben, dessen Liebesbedürfnis bei Fra Filippo unerhört geblieben ist, wenn auch zagend, als fürchte sie, das Heilige zu berühren, hat sie den Knaben umfaßt, eins der ersten anmutigen Jesuskinder, welche die Kunst geschaffen hat.

Die Marienbilder im Louvre (Abb. 8)



Abb. 7. Fra Filippo. Madonna. Florenz. Uffizien.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

in Paris, im Museo Poldi-Pezzoli (Abb. 9) in Mailand setzen diese Stimmung fort, verraten beide noch die bezaubernde jugendliche Befangenheit und lassen wiederum erkennen, wie eigenartig und innerlich Botticelli seine Aufgabe erfaßt hat. Der Knabe verlangt immer dringender die Zärtlichkeit der Mutter, und Maria lernt es immer mehr, die Scheu vor dem Göttlichen überwindend, dem Kinde die reine Glut ihrer Liebe zu offenbaren. Aber von all den süßen Freuden heimlichen Mutterglückes weiß sie nichts, ein ahnungsvolles Vorgefühl kommenden Wehs umschattet ihre Seele, und in stummem Schmerz hat sie im Mailänder Bilde den Blick auf Dornenkranz und Nägel gerichtet, welche das Kindlein ahnungslos und spielend trägt.

Die derbere Auffassung Verrocchios im Gegensatz zu der zarteren Empfindung Fra Filippos offenbart sich in einer Gruppe von Madonnenbildern, die der Künstler ebenfalls in jüngeren Jahren schuf, wo er schwankend bald dem einen, bald dem anderen seiner Lehrmeister größeren oder geringeren Einfluß auf seine Werke gestattete. In den Madonnenbildern in S. Maria Nuova (Abb. 10) in Florenz, im Palazzo Chigi in Rom (Abb. 13), im Nationalmuseum in Neapel (Abb. 11), um nur die besten zu nennen, behält Botticelli zwar das keineswegs

sonderlich geschickte Kompositionsschema des Fra Filippo bei, aber in der Bildung der Gesichtstypen der Mutter, des Kindes und der Chor von Spoleto die Himmelfahrt Mariä zu malen, wird da nicht sein neunzehnjähriger Gehilfe einen anderen Leitstern gesucht



Abb. 8. Madonna. Paris. Louvre.

Engel ist er hier rückhaltlos dem Verrocchio gefolgt. Verließ doch Fra Filippo schon im Jahre 1466 Florenz für immer, um im haben, der seinem Genius die rechte Bahn gewiesen hätte? In der That sind die hohe Stirn, die schweren Augenlider, die

mächtig gewölbten Brauen, der breite Nasenrücken, wie sie dieser ganzen Gruppe der Madonnen Botticellis eigen, zugleich charakteristische Merkmale der ernsten Frauengestalten Verrocchios, dessen treuherzig derbe Kinder mit den prächtigen Ringellocken der weißen Schleiertuches, im seelenvollen Ausdruck der Maria die Reife eines völlig selbständigen Künstlers, und doch gibt sich der mächtige Einfluß Verrocchios selbst in der reizenden Landschaft kund, die den Hintergrund des Bildes ausfüllt.



Abb. 9. Madonna. Mailand. Museo Poldi-Pezzoli.

Schüler Fra Filippos ebenso nachzubilden versuchte. Hat sich aber Botticelli vom Einfluß eines so bedeutenden Mannes, wie es Verrocchio gewesen, ohne weiteres freimachen können? Gewiß nicht! Das Madonnenbild in Neapel verrät in der reichen Fältelung des gürtellosen Gewandes, des blendend

Merkwürdiger noch äußert sich der Kampf der erlernten Formensprache mit dem eigenen immer stärker erwachenden Gefühlsleben in der Madonna beim Fürsten Chigi, eine der eigenartigsten, liebreizendsten Mariengestalten der jüngeren Jahre. Ein lockiger mit frischem Grün bekränzter Knabe



Abb. 10. Madonna. Florenz. S. Maria Nuova.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

bietet der Mutter und dem Kinde eine Schüssel mit Trauben und Ähren dar, die der kleine bequem im Schoß der Mutter ruhende Jesus freundlich segnet, während Maria der Ähren eine erfaßt hat. Brot und Wein, das Symbol des Todesopfers Christi, das Maria willig annimmt, zu welchen das Christkind segnend seine Zusage gibt — wer hätte je einen so ernsten Gedanken in eine so anmutige Form gekleidet?

Während in den Kindertypen Verrocchios Einfluß unverkennbar ist, während in der Maria Fra Filippos naives Madonnenideal anklingt, ist die Erfindung ebenso originell wie die Stimmung geheimnisvoll, ernst und Gedanken anregend. Hat der Künstler in dieser seltsam ergreifenden Schöpfung den entscheidenden Moment im Seelenleben Marias und ihres Kindes zum Ausdruck bringen wollen, in dem es galt das Verhängnis anzunehmen oder zu verleugnen?

Unverkennbare Spuren der charaktervollen Kunst des großen Lehrers Leonardos finden sich endlich auch noch in dem arg übermalten Madonnenbilde in der Florentiner Akademie (Abb. 12), wo in der Durchbildung der Charaktere, in Komposition und

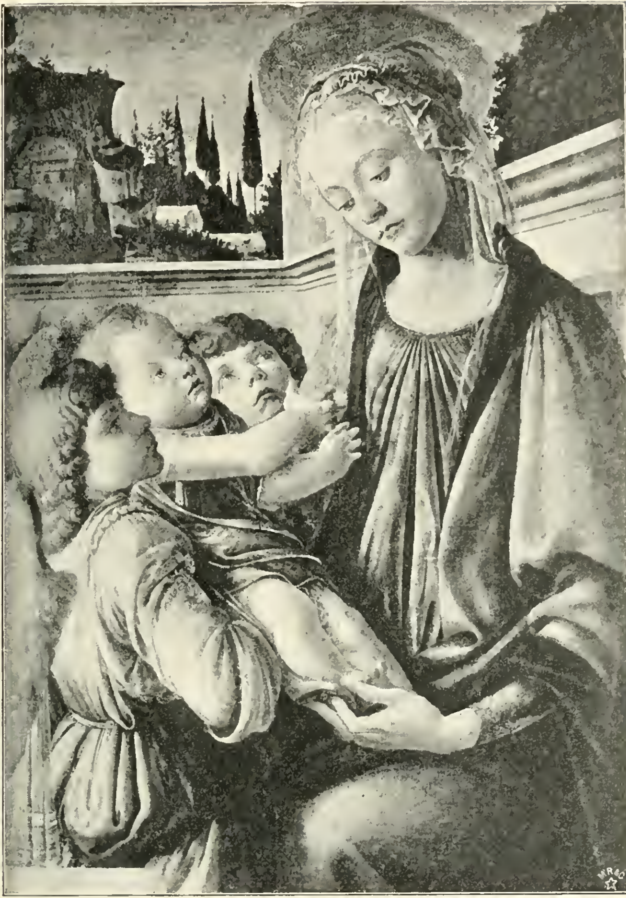


Abb. 11. Madonna. Neapel. Museum.

Perspektive der Schüler sich zum erstenmal als Meister offenbart. Das Bild ist eine jener „heiligen Konversationen," wie sie das Quattrocento liebte; die thronende Gottesmutter hat männliche und weibliche Heilige um sich versammelt, und vor den Stufen des Thrones knieen in anbetender Haltung die Schutzheiligen des Hauses Medici S. Cosmas und Damianus.

Die reinste Verkörperung des Madonnenideals seiner jüngeren Jahre aber hat Botticelli in der Madonna des Magnificats in den Uffizien (Abb. 14) niedergelegt; es ist das berühmteste seiner Andachtsbilder überhaupt, das immer stumme Bewunderer um sich versammelt hat. Von Fra Filippo, von Verrocchio findet sich nichts mehr in diesem Bilde, in dem sich Botticellis Genius so reich an innerem Gehalt, so glänzend in Form und Farbe offenbart hat. Maria (Abb. 15) und ihr Kind sind nicht mehr überirdische Wesen, die unsere Gebete gnädig entgegennehmen, sie sind Menschen geworden unter uns, Menschen edelster Abstammung, von vollendeter Schönheit des Leibes und der Seele, aber darum Fremdlinge unter ihren Brüdern. Wir möchten ihre Geschichte erforschen, ihre Schönheit ergründen, ihre Schmerzen teilen, aber wir wagen es nicht, die mit lauten Tönen unserer Liebe zu grüßen, die uns

so unendlich liebenswert erscheinen. Wir können auch nicht beten, aber wir freuen uns aus der Ferne der heiligen Schönheit Marias, der süßen Anmut des von göttlichem Geiste beseelten Kindes. Sind nicht die Engelscharen (Abb. 16), die sich den beiden in holder Neugier nahen, die menschgewordene Gottheit zu schauen, der Magd des Herrn in Demut zu dienen, die Himmelskönigin zu krönen, allein berechtigt, sich dem Heiligen zu nahen? Hat doch erst Botticellis Kunst diese rührend schönen Wesen geschaffen, die so sinnig und innig, so voll sehnsuchtsvoller Hingabe und zarter Zurückhaltung der Madonna ihre Dienste weihen. Auch in der Technik ist dies Bild allen früheren Leistungen überlegen, man meint, der Künstler habe die bevorzugte Temperatechnik aufgegeben, so prächtig schimmern die blauen und roten Farben, so durchsichtig glänzen die Fleischteile, so zart sind die einzelnen Töne verschmolzen. Gewiß, der Künstler selbst scheint an diesem Gemälde besonderes Gefallen gefunden zu haben, darum verwandte er, der alten Goldschmiedsgewohnheiten eingedenk, so große Sorgfalt auf die langen goldenen Locken Marias und der Engel, auf die feingemusterten Stoffe, auf die zierlichen Goldsäume, das bunte Kopftuch und den feinen durchsichtigen Schleier der Jungfrau.

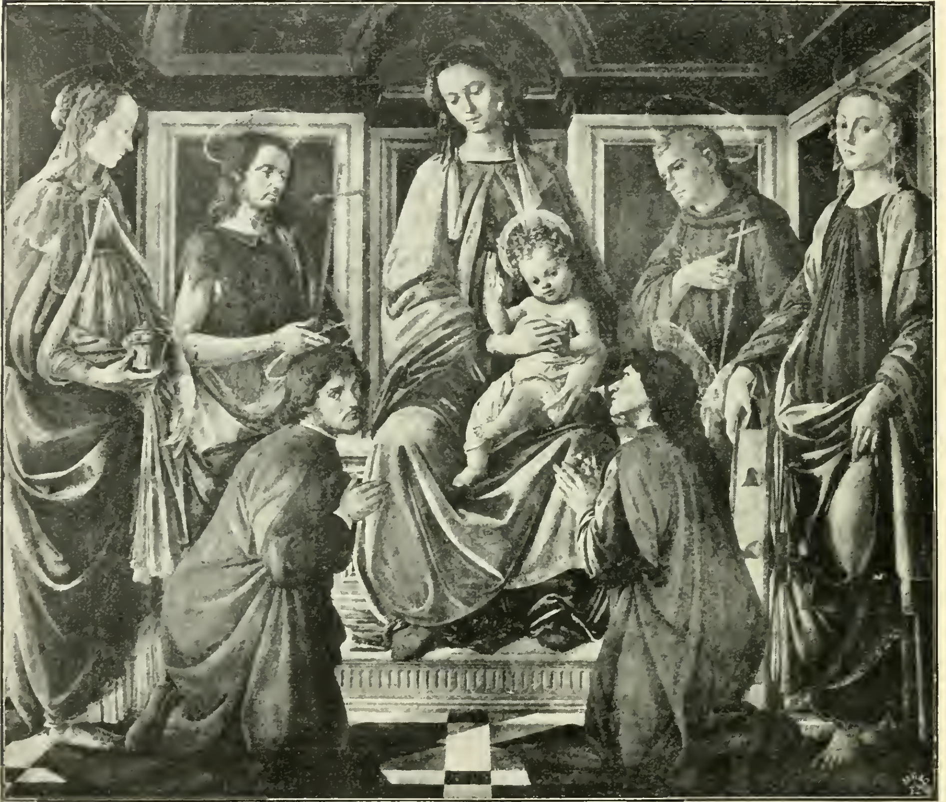


Abb. 12. Madonna mit Heiligen. Florenz. Akademie.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Bezeichnet das Magnifikat in den Uffizien den Höhepunkt dessen, was der gereifte Künstler in seinen besten Jahren in der Schilderung des intimen Marienlebens geleistet hat, so ist das Madonnenbild mit Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten im Berliner Museum (Abb. 17), welches einst die Cappella Bardi in San Spirito schmückte, vielleicht das erste Altar-



Abb. 13. Madonna. Rom. Galerie des Fürsten Chigi.
(Mit Erlaubnis des Herrn Domenico Anderson.)

bild gewesen, wo er seine ureigene, von jedem fremden Einfluß befreite Kraft an eine große Aufgabe wagen konnte. Natur und Kunst schufen ein Paradies auf Erden, der Mutter Gottes und den ernsten Heiligen, die ihren Thron bewachen sollten, eine würdige Stätte zu bereiten. Eine Palmenlaube wölbt sich über dem Haupt der Jungfrau, Oliven und Cypressen erheben sich über den Thorwächtern und rings duftet es von Rosen und Lilien und unzähligen Blumen, die den Boden bedecken. Maria ernst, schön und gedankenvoll, ist im Begriff, dem zappelnden Kleinen die Brust zu reichen, aber das Gefühl ihrer Würde drängt die Affekte der Mutter zurück. Die beiden Johannes, Gestalten voll herben Charakters und harter Lebenserfahrung, meinen, sie müßten ihr Recht beweisen, an den Stufen dieses Thrones erscheinen zu dürfen, darum weist der eine mit der Hand auf die Schriftrolle des Agnus Dei und der andere hält das geöffnete Buch, die erhobene Feder, als wäre er noch beschäftigt, sein Evangelium von der Liebe niederzuschreiben. Als Andachtsbild hat Botticelli selbst in späteren Jahren kein Gemälde wieder geschaffen, das die Seele so ruhig stimmt, so freundlich die irdisch gerichteten Sinne zum Himmlischen hinüberlenkt, als die Madonna der Palmen, die wir im Geist in eine der dämmernden Seitenkapellen von S. Spirito zurückversetzen müssen, um ihre Wirkung völlig zu begreifen.

Welch' ein Ungestüm der Bewegung, welch' eine verhaltene Leidenschaft offenbart dagegen die Himmelfahrt Mariä, einst in der Kirche von San Marco, heute in der



Abb. 14. Das Magnifikat. Florenz. Uffizien.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

Akademie von Florenz! (Abb. 18.) Manche Einzelheiten lassen erkennen, daß dies Gemälde gleichzeitig mit dem Madonnenbilde in Berlin noch vor der Romfahrt des Künstlers im Jahre 1481 entstanden ist. Die Zeichnung der Hauptgruppe erinnert stark an Fra Filippos Krönung der Maria im Dom von Spoleto, die Farben haben noch nicht die tiefe Glut wie z. B. in der thronenden Maria, gleichfalls in der Akademie, aber auch nicht jene kalte Trübung wie die Verkündigung in den Uffizien, ein Bild aus Botticellis letzter Zeit. Überdies ist der obere Teil des Gemäldes, an eine alte



Abb. 15. Kopf der Madonna aus dem Magnifikat.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Tradition sich anlehnend, noch auf Goldgrund gemalt, während sich Botticelli in den unten auf grüner Wiese erscheinenden Heiligengestalten noch nicht so deutlich als jener Meister der Perspektive offenbart, als welchen seine Zeitgenossen ihn rühmten. Aber wie klar ist schon hier der Charakter jedes der vier Männer erfaßt, der mächtig erregte Evangelist der Liebe, der behaglich schreibende Augustin, der heilige Hieronymus, der mit dem Blick unaussprechlicher Sehnsucht die Vision erschaut, und endlich St. Eligius, der Schutzpatron der Schmiede, ein ehrwürdiger Sanguinicus! Man findet in diesen vier Männern die vier Temperamente wieder, und ein jeder unter ihnen nimmt an dem großen himmlischen Ereignis in der Weise teil, wie es seinem Naturell entspricht. In blau und rotem Cherubskranze erscheinen dort oben Gottvater und die Jungfrau, beide von der Flamme heiligster Begeisterung verzehrt. Maria ganz Demut und Dankbarkeit im Empfangen der Himmelskrone, Gottvater fast zornig in



Abb. 16. Engelgruppe aus dem Magnifikat.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)



Abb. 17. Thronende Madonna mit den beiden Johannes. Berlin. Museum.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

seiner übermächtigen Willensäußerung, wie er sie ihr aufs Haupt setzt. Die Glut ihrer Begeisterung hat sich auch auf die Engel mitgeteilt, die in unaufhaltsam vorwärts drängendem Reigen die Mittelgruppe umringen. Sie flattern und springen, sie tanzen und fliegen in mächtigem Jubel durch die Lüfte. Nichts vermag den stürmischen Flug ihrer Bewegung zu hemmen, der Himmel scheint von ihnen erfüllt, und die, welche am Reigen nicht teilnehmen, schütten unzählige Rosen zu den Füßen der Himmelskönigin aus.

Bei der Schilderung eines Künstlerlebens, das in der Stille verlief und von äußeren Erfolgen niemals den ihm gebührenden Anteil erhalten hat, das aber innerlich wunderbar klar und folgerichtig sich entwickelte, unendlich reich und fruchtbar sich gestaltet hat, wird man den wenigen überlieferten historischen Daten geringe Aufmerksamkeit schenken, aber den psychologischen Prozeß des verborgenen Werdens, Blühens und Absterbens mit Teilnahme verfolgen. Es fördert uns nur wenig im Verständnis Botticellis, wenn wir hören, daß ihm im Oktober 1482 mit Domenico Ghirlandajo zusammen die Ausmalung der Sala dell' Udienza im Palazzo Pubblico übertragen wurde, daß seine Kunst zusammen mit demselben Meister im Jahre 1491 für den Mosaikschmuck der Zenobiuskapelle



Abb. 18. Krönung Marias. Florenz. Akademie.

des Florentiner Doms in Anspruch genommen werden sollte, da er beide Arbeiten niemals ausgeführt zu haben scheint; aber wir verfolgen mit Spannung die Phasen seiner inneren Entwickelung, und wir fragen



Abb. 19. Madonna. London. Nationalgalerie.

voller Erwarten, wie wird sich das Hauptthema seiner episodenreichen Kunst, das Madonnenbild, im erregten Kampf entgegengesetzter Geistesströmungen, dessen Schauplatz Florenz am Ausgang des Quattrocento gewesen, weiterentwickeln und endlich abschließend gestalten?

Es ist eine Thatsache, daß die glänzendste Epoche der Regierung des Magnifico, eben weil sie in der Antike ihre Ideale suchte und fand, der religiösen Kunst wenig förderlich gewesen ist. Überdies fällt in diese Jahre Botticellis Aufenthalt in Rom, er malte ebenfalls wahrscheinlich damals die scheinbar sehr umfangreichen Fresken in der Villa Lemmi bei Florenz und er wurde endlich selbst so tief in die humanistischen Ideenkreise eingeweiht, daß eine Zeitlang statt der keuschen Maria die

Liebesgöttin der Hellenen seine Phantasie erfüllte, deren reizendes Bild er in einigen seiner farben- und formenfrohesten Schöpfungen festzuhalten versucht hat.

Da brach im Anfang der neunziger Jahre eine verheerende Windsbraut, ein vernichtendes Hagelwetter herein über die



Abb. 20. Madonna aus der Casa Canigiani. Wien. Akademie.

üppigen Blumen, die lachenden Früchte, welche die Renaissance auf moderndem Boden ausgesäet hatte. Im Jahre 1491 begann Savonarola seine Predigten im Florentiner Dom! Wir kennen mehr als einen Augenzeugen, der von dem gewaltigen Eindruck berichtet, den die Stimme des Bußpredigers bei seinen zahllosen Zuhörern hervorrief. Erzählt doch Pico della Mirandola, eine der glänzendsten Erscheinungen im glänzenden Kreise des Magnifico, daß sich ihm die Haare sträubten, daß er an allen Gliedern zitterte, als eine der erschütternden Predigten des Dominikaners über ihn erging. Und Lorenzo Violi, der die Predigten Savonarolas in der Kirche nachschrieb, unterbricht sich und schreibt: „Hier konnte ich nicht mehr schreiben, so überwand mich die Süßigkeit seiner Rede", und am Schluß der berühmten Karfreitagspredigt vom Jahre 1494 macht er dasselbe Geständnis und fügt hinzu: „So groß war der Schmerz und das Schluchzen, das mich überkam." Was wunder, daß die Rede und das Beispiel des gewaltigen Mannes,



Abb. 21. Madonna mit Engel und Giovannino. Turin. Gemäldegalerie.

der nicht müde wurde, dringender und immer dringender das üppige Florenz zur Buße zu rufen, das Bild der Stadt in wenig Monaten völlig umgestaltete? Ja, als am letzten Karnevalstage des Jahres 1497 auf mächtig aufgetürmter Pyramide die herrlichsten Kunstschätze, Gemälde, Statuen, Miniaturen dem Feuer übergeben wurden unter den lauten Lobgesängen der einmütig begeisterten Jugend von ganz Florenz, da schien es einen Augenblick, als müsse die wunderbare Kultur der Renaissance für immer in die Tiefe sinken, die, ob sie gleich furchtbare Nachtseiten verbirgt, doch immer einen der Höhepunkte in der Geschichte der Menschheit bezeichnen wird. Aber die Geschichtsforschung hat den großen Mönch von San Marco längst von dem Vorwurf freigesprochen, die schönste Kunstblüte, welche die Welt seit der Griechen Tagen gesehen, vernichtet zu haben. Gewiß, er griff auf der einen Seite hemmend in ihre Entwickelung ein, aber welch einen reichen Gedankenstrom hat er ihr andererseits nicht zugeführt! Wie Savonarola Jahre hindurch jung und alt, arm und reich, vornehm und gering durch das Feuer seiner hinreißenden Beredsamkeit wie durch einen Bann gefesselt hielt, so konnte ein nachhaltiger Eindruck auf die Florentiner Künstlerschar gewiß nicht ausbleiben. Vasari berichtet in der That, daß unter anderen Luca della Robblia, Lorenzo di Credi, Fra Bartolomeo, Sandro Botticelli, ja endlich

auch Michelangelo seine eifrigsten Anhänger gewesen sind, und sie haben alle mehr oder minder Gedanken ihres gewaltigen Lehrers in ihren Werken zum Ausdruck gebracht. Daß Botticelli sich wie so viele andere eine Zeitlang ganz in den politischen Wirren jener Tage verlor, dürfen wir Vasari glauben, aber sicherlich war er falsch berichtet, wenn er erzählt, Botticelli habe nach seiner Berührung mit Savonarola eigentlich nichts mehr geleistet. Im Gegenteil! Wie Michelangelo sein gedankenvolles Madonnenideal aus den Predigten Savonarolas geschöpft hat, so können wir uns die seelenvollen, von tiefer Empfindung getragenen Marienbilder Sandros nur unter dem Einfluß desselben Mannes entstanden vorstellen, der so viel von der Mutterliebe Marias, ihrer bangen, ahnungsvollen Seele, ihrem prophetischen Blick in die Zukunft zu erzählen wußte. Während jedoch sich bei Michelangelo die Schilderung der rein menschlichen Beziehungen zwischen Mutter und Kind niemals ganz im düsteren Ernst seiner Darstellungsweise verloren hat, hat der ebenso gemütvolle, aber weniger willensstarke Botticelli die Ideale seiner Jugend fast vergessen, er ist unter dem Eindruck der Predigten des Mönches von San Marco mit Vorliebe zum Andachtsbild zurückgekehrt. Aber auch wo er dem eigenen Naturell treu bleibt und wie in jüngeren Jahren Mutter und Kind in traulicher Gemeinschaft schildert, Liebe suchend und empfangend, allein miteinander in der weiten Welt, oder von schüchternen Engeln behütet und verehrt, denen sich hier und da der Giovannino zugesellt hat, da überrascht uns die stürmische Innigkeit, die verhaltene Glut einer leidenschaftlichen Liebe, mit welcher Maria das Christkind umarmt. Und doch ist sie nicht glücklich, die Schatten des Todes umdüstern das Licht der Freude, den stillen Gram der Mutter kann auch die tröstende Liebe des Jesusknaben nicht verdrängen. Man vergleiche das Madonnenbild der Londoner Nationalgalerie, (Abb. 19) mit dem erwähnten Madonnenbild im Louvre, und man erfaßt mit einem Blick, wie wunderbar sich unter Savonarolas Einfluß das Marienbild Botticellis beseelt und verinnerlicht hat. Wie bei allen späteren Werken des Meisters ist die Komposition centraler geworden, doch ist der Vorwurf fast derselbe: Maria, die das Kind, welches in ihrem Schoße steht, umarmt. Aber wie das Liebebedürfnis des Kindes unendlich viel dringender geworden ist, so äußert auch die Mutter die innigste Zärtlichkeit. Über den Reiz jugendlicher Anmut, der uns im Louvre entzückte, hat sich der Schleier



Abb. 22. Madonna del Passeggio. Florenz. Palazzo Pitti.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

tiefer Traurigkeit herabgesenkt, aber Marias Seele ist erwacht.

In den stillen Zauberkreis eines weltvergessenen Traumlebens führen uns auch die Rundbilder der Wiener Akademie (Abb. 20), der Gemäldegalerie in Turin und endlich die heilige Familie im Palazzo Pitti. Das Motiv des ersten Bildes ist äußerst glücklich erfunden. Zwei Engel haben dem Christkind Rosen gepflückt und bieten ihm die Gabe dar. Der Knabe sammelte eifrig die Blumen aus der Schürze eines der Engel in sein Hemdchen, nun kehrt er glücklich zur Mutter zurück, ihr den Schatz zu bringen. Aber ach, die trüben Gedanken wollen nicht weichen, sie äußert wohl Liebe und Dank, aber keine Freude, und sie sieht nicht die große Frage in dem enttäuschten Blick der rührenden Unschuld: warum bist du nicht froh? Auch die Engel, die sich wie immer in scheuer Zurückhaltung nahten, haben den Schmerz der Madonna bemerkt, und sie ahnen den Grund: „Sieh, wie traurig sie ist," flüstert der jüngere dem älteren zu, der den blonden Lockenkopf gesenkt hat und in Gedanken versunken die mit Rosen gefüllte Schürze noch immer offen hält.



Abb. 23. Madonna mit den vielen Engeln. Berlin. Museum.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Das Rundbild in Turin (Abb. 21) greift auf das alte Thema der Mutter, die das Kind

säugt, zurück. Der Giovannino und ein Engel haben sich in stummer Verehrung genaht, aber Maria achtet ihrer nicht; sie wir fühlen, daß ihre Seele sich in heißem Flehen zu Gott erhebt.

Das Bild mit den lebensgroßen Figuren

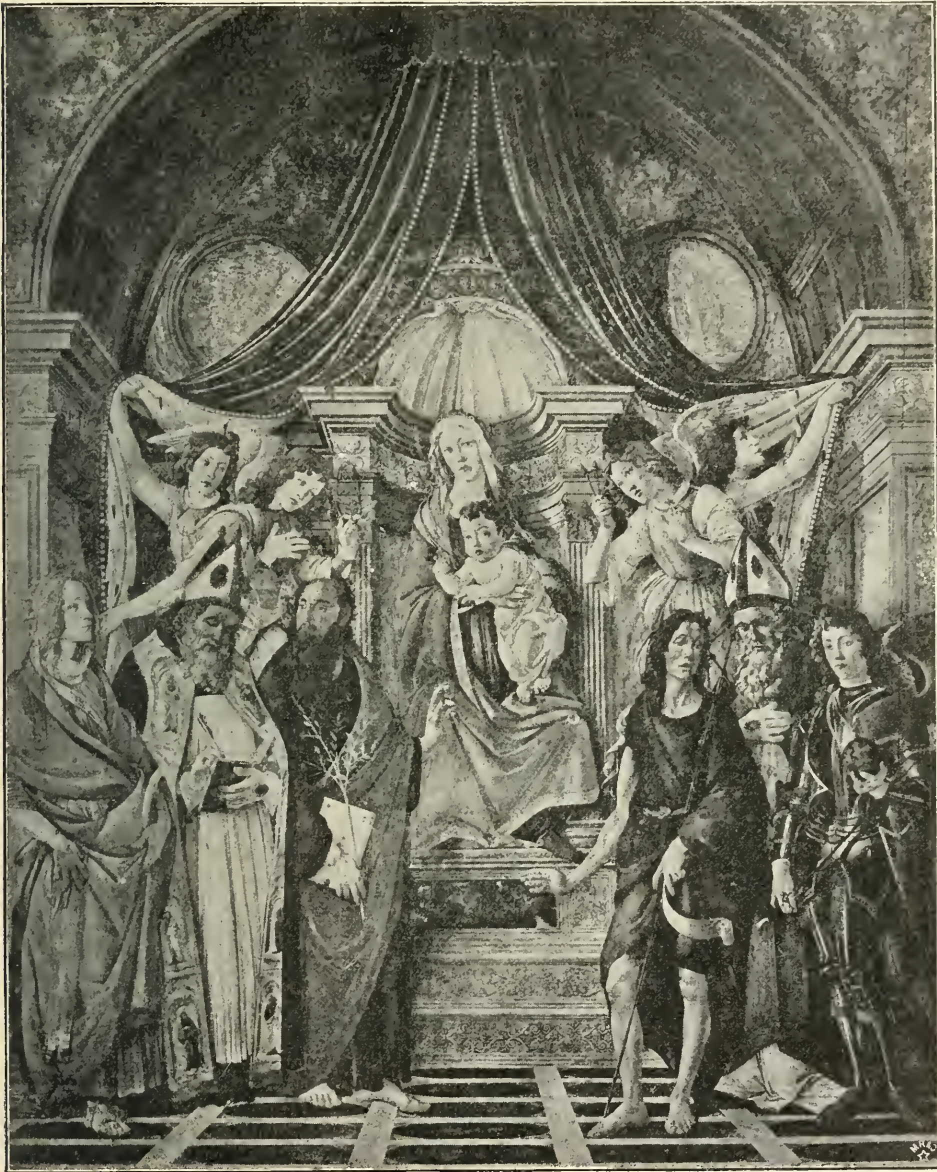


Abb. 24. Thronende Madonna mit Heiligen. Florenz. Akademie.

ist betend auf die Kniee gesunken und drückt das Kind, das durstig an ihrem Busen saugt, in heißer, fast leidenschaftlicher Liebe an das Herz; ihr Blick ist gesenkt, die Lippen sind geschlossen, aber im Palazzo Pitti (Abb. 22), eine Vorahnung von Raffaels Madonna del Passeggio, bringt wiederum ein neues Motiv. Der kleine Johannes begegnete der einsam wandelnden Madonna in einem Rosenhag und bat, das

Kind zur Begrüßung küssen zu dürfen. Maria konnte den Wunsch nicht versagen und ließ den Knaben herab, den der Giovannino mit stürmischer Innigkeit umschlingt. Er ist das liebenswürdigste Wesen in diesem Bilde, denn Maria und Jesus scheinen nur mechanisch einer äußeren Notwendigkeit zu gehorchen, nehmen den Liebesbeweis des Knaben so kalt und gramversunken entgegen, daß man ein großes Nachlassen der künstlerischen Kraft bemerkt, wenn überhaupt die malerische Ausführung des Bildes dem Meister selber zuerkannt werden darf.

„Was soll ich von der Mutterliebe Marias zu ihrem Kinde, was soll ich von ihr selber sagen? In der Schrift findet sich nur wenig über sie, und der heilige Geist, der sie gemacht hat, hat vieles der Betrachtung dessen überlassen, der sich mit Hingebung in sie versenkt," so begann Savonarola eine seiner Marienpredigten, in welcher er die Madonna als Prophetin schildert, wie sie gedankenvoll einherging und voll trüber Erwartung der Zukunft entgegensah. Botticelli, der Piagnone, griff solche Worte auf, sie wurden ihm Gesetz. Und niemals vor ihm hat sich ein Künstler so selbstvergessen in das Wesen der Gottesmutter versenkt, niemals wieder so unermüdlich neue sinnige Züge erfunden, die dem Gläubigen die Jungfrau bald menschlich nahe bringen, bald ihm die göttliche in nie erreichter Ferne zeigen und seine Andacht und Verehrung wecken müssen. Unter dem Einfluß Savonarolas scheint dem Künstler selbst das Bild Marias in überirdische Sphären entrückt zu sein, er wagt es kaum, die Geheimnisse ihres Mutterschmerzes, ihrer Mutterliebe zu berühren, und das Andachtsbild gewinnt mehr und mehr Raum in seiner bilderreichen Phantasie.



Abb. 25. Studie eines Engels zur thronenden Madonna. Florenz. Akademie.

Aus dieser Schaffensperiode des Künstlers stammen nun vor allem die thronende Madonna in der Florentiner Akademie, ein Tondo in den Uffizien, ein anderes im Palazzo Chigi in Rom und endlich, obwohl an ihrer äußersten Grenze entstanden, jene Geburt Christi in der Nationalgalerie in London, welche durch die Bezeichnung mit Namen und Jahreszahl ein einzigartiges Interesse gewinnt. Es entstanden aber auch in den neunziger Jahren eine Menge Werkstattbilder, welche, wie so viele spätere Madonnen Raffaels, zwar in der Zeichnung und hier und da in der malerischen Ausführung die Hand des Meisters erkennen lassen, aber sonst vorwiegend Schülerhänden überlassen werden mußten, weil es dem Meister nicht



Abb. 26. Madonna. Uffizien. Florenz.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

mehr möglich war, den immer mehr sich häufenden Aufträgen zu genügen. Das große Madonnenbild mit den kerzentragenden Engeln im Berliner Museum, die Rundbilder in der Villa Borghese in Rom, im Palazzo Corsini in Florenz gehören zu den besten Gemälden dieser weit verbreiteten Kategorie, ja sie haben noch so viel von Botticellis Geist bewahrt, daß sie noch heute selbst bei Kennern als ganz eigenhändige Arbeiten gelten.

Fast allen diesen Bildern ist es eigen, daß sich das Christkind mit segnend erhobener Rechten an eine andächtige Menge wendet, während auf Maria tiefer und tiefer die lastende Schwere eines unentrinnbaren Verhängnisses herabzusinken scheint.

Allerdings hat man bisher einen Teil dieser Bilder fast um ein Jahrzehnt früher angesetzt; wer aber unserem Künstler eine folgerichtige Entwickelung zugestehen will, wer ihn auch unter dem Einfluß Savonarolas noch großer Künstlerthaten fähig erklärt, wer sein nimmerrastendes Streben nach Vertiefung des Ausdrucks, nach der Schilderung eines Seelenzustandes anerkennen will, der wird dem Mönch von San Marco einen bedeutsamen Anteil an der Gestaltung des Madonnenideals Botticellis nicht absprechen wollen, der ihm ohne Zweifel zukommt. Hat man es doch immer mit Recht der Wirkung seiner erschütternden Predigten zugeschrieben, daß die Profankunst in der Renaissance stets eine Episode

geblieben ist, daß Maria mit den Heiligenscharen siegreich ihre Herrschaft über die Götter Griechenlands behauptet hat.

Besonderes Interesse wecken in der thronenden Madonna in Berlin (Abb. 23) die sieben sie umringenden leuchtertragenden Engel, die sicherlich in Komposition und Zeich-



Abb. 27. Drei Engelsköpfe aus dem Rundbild in den Uffizien.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

nung von Botticelli selbst erfunden wurden. Ein ähnlicher Gedanke kehrt sonst in den Marienbildern des Meisters niemals wieder, er ist beachtenswert, weil er uns lehrt, wie tief Botticelli in der kirchlichen Tradition stand, die durch die sieben Leuchter die sieben Gaben des heiligen Geistes symbolisierte. Auch Dante läßt den Siegeswagen der Kirche im Purgatorium von den sieben apokalyptischen Leuchtern begleitet sein, und Botticelli hat ihn so dargestellt in seiner berühmten Illustration des Dante, die das Berliner Kupferstichkabinett unter seinen größten Schätzen bewahrt.

Vergine madre figlia del tuo figlio — Jungfrau, Mutter, Tochter deines Sohnes — lautet die Inschrift auf der obersten Thronstufe der Madonna, die Botticelli für das Kloster des heiligen Barnabas malte und die heute in der Akademie zu Florenz bewahrt wird (Abb. 24). Die Worte sind dem dreiunddreißigsten Gesang aus Dantes Paradies entnommen und es scheint, daß auch die wunderbare Charakteristik der Jungfrau im folgenden Verse:

Umile ed alta più che creatura*)
für die ganze Schilderung maßgebend geworden ist. Das Kolossalgemälde, das übrigens hier und da durch Restauration gelitten hat, ist überall mit der gleichen Sorgfalt durchgeführt und technisch eines der vollendetsten Bilder, die Botticelli geschaffen hat. Wie frei erhebt sich der Thron der Madonna in dem kunstvoll vertieften Raum, wie ungezwungen können sich die Heiligengestalten auf dem breiten Platz vor der Thron-Nische bewegen! Es ist eine erlesene Gesellschaft heiliger Männer und Frauen, die sich um die Jungfrau geschart hat, gleich als wollten sie aus ihrer Nähe alles Unheilige fernhalten, aber die Gebete der Gläubigen freundlich der Gnadenreichen übermitteln. Ein Bild düsterer Askese ist S. Giovanni und neben ihm steht, als Urbild aller Jugendschönheit, der heilige Michael; aber zwischen beiden erscheint, die herben Gegensätze der Jugend gleichsam versöhnend, das freundliche Alter, der weißbärtige andächtig zu Boden blickende Augustin. Scheint er in tiefe Gedanken versunken, die göttlichen Geheimnisse erforschen zu wollen, so ist der schwarzbärtige Barnabas gegenüber im Begriff, sie mitzuteilen, und St. Ambrosius schreibt sie voll tiefer Bewegung in sein Buch. Nur die reizend naive heilige Katharina hat in der Nähe des Göttlichen ihre jungfräuliche Unbefangenheit bewahrt; ihr verleiht die Schönheit das Recht, unter diesen ernsten Männern zu erscheinen, und was ihr an Tiefe der Gedanken fehlt, ersetzt sie durch die Fähigkeit echt weiblichen Empfindens, die man in ihren Zügen lesen kann. Während alle diese Heiligen als Menschen geschildert werden, die aus dem Forschen noch nicht zum Schauen hindurchgedrungen sind, nehmen die unbeschreiblich schönen, in lichte, buntfarbige Gewänder gekleideten Engel an den Gedanken und Empfindungen der Jungfrau teil. Wohl sind auch sie nur dienende Geister, aber sie erfüllen ihre Pflichten mit dem heiligen Feuer der Begeisterung und mit der Demut, die sich nie genügt. Dornenkranz und Nägel halten zwei dem Christkind entgegen, während zwei andere bemüht sind, die dunkelroten Vorhänge an den Wänden zu befestigen (Abb. 25). Maria bemerkt von dem, was um sie vorgeht, nichts, fast mechanisch

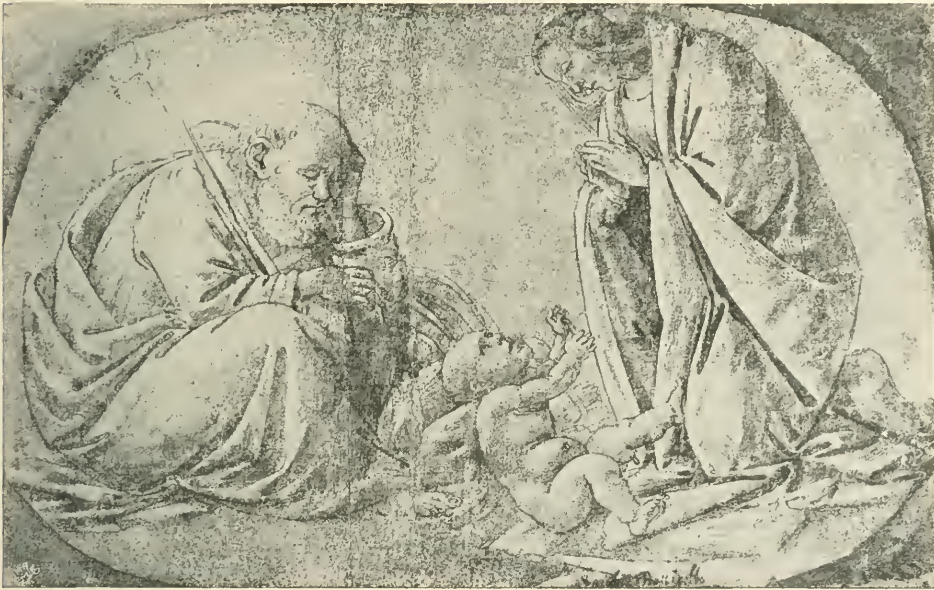


Abb. 28. Federzeichnung zur Anbetung des Kindes. Florenz. Uffizien.

*) Demütig und erhaben mehr als jede andere Kreatur.

hält sie das segnende Kind im Arm und blickt, in schmerzliche Gedanken verloren, mit großen Augen aus dem Bilde heraus. Unter Sammet und Purpur thronend, von Engeln liebevoll bedient, von allen Heiligen demütig verehrt, kann sie doch nicht froh werden, und ihre stille Trauer hat sich ihrem Knaben mitgeteilt! Wie wirkungsvoll ist der Kontrast, wie tief empfunden und wie packend durchgeführt. Demütig und erhaben in der That mehr als jede andere Kreatur erscheint hier die Jungfrau, aber auch seufzend unter der lastenden Schwere ihres Schicksals:

With the burden of an honour
Unto which she was not born.

Der Ort der Handlung führt uns an die Stufen eines Königsthrons und zwischen den erlesenen festlich geschmückten Gestalten, die ihn umgeben, thront eine zagende Frau mit einem nackten Knäblein im Arm, die Botticelli überdies nach dem schroff geäußerten Gebot Savonarolas in die schlichten Gewänder einer Matrone gekleidet hat.

Hat im „Magnifikat“ das Madonnenideal des jugendlichen Botticelli die reinste Verklärung gefunden, so muß endlich jede Kritik verstummen vor dem Rundbild (Abb. 26), Maria von sechs Engeln umgeben, das in den Uffizien in prächtigen hellblauen Originalrahmen mit goldenen Lilien geziert, dem Magnifikat gerade gegenüber hängt.

Es ist ein Meisterstück in der Komposition, wohlthuend in der gedämpften, wiewohl etwas trüben Färbung, mit bewußtem Verzicht auf bestechende Einzelheiten durchgeführt. Auch Botticelli liebte, wie so viele Künstler mit ihm in seiner Jugend, „die bunten Farben;“ aber hier begegnen wir — vielleicht zum erstenmal — dem Bestreben, die Töne harmonisch zu stimmen, eine gleichmäßig ruhige Farbenwirkung zu erzielen, dem mit Schärfe betonten einheitlichen Gedanken des Bildes auch äußerlich Nachdruck zu verleihen. So völlig ist dies Gemälde über Ort und Zeit hinausgehoben, daß man nicht einmal weiß, ob die Scene im Himmel oder auf Erden vor sich geht. Aus dem geöffneten Himmel dringen durch den lichtblauen Äther goldene Strahlen auf Mutter und Kind hernieder, die mehr als je den ganzen Jammer der Menschheit auf sich lasten fühlen.

Das melancholische Christkind greift mit der Linken nach dem Granatapfel, den ihm Maria hinhält, und die Rechte hat es segnend erhoben; es ruht gar weich gebettet in der Mutter Schoß, der Schmerzensreichen, deren stummes Weh nicht beweglicher zu uns reden konnte, deren Herzeleid sich auch den Engeln mitgeteilt hat, die sich flüsternd und fragend so eng um sie gedrängt haben, als gelte es schon jetzt, die Jungfrau vor schmerzhafter äußerer Berührung zu schützen (Abb. 27). Ja, es ist die einsame, von den Menschen mit Hohn und Spott überschüttete Frau, von der Savonarola so ergreifend zu erzählen wußte, deren Herz Tag und Nacht wie eine Mühle die Weissagungen des Propheten bewegte, in zitternder Erwartung des Kommenden, in qualvollem Vorempfinden eines unabwendbaren Verhängnisses.

Die im Jahre 1500 gemalte Geburt Christi in der Nationalgalerie zu London fällt gegenständlich aus dem Rahmen der Madonnendarstellung im engeren Sinne heraus; als merkwürdigstes Zeugnis, wie fest und tief die Erinnerung an Savonarola in Botticellis Seele wurzelte, muß sie den Schlußstein dieser Betrachtung bilden. Auch in jüngeren Jahren hatte der Künstler die Anbetung der Hirten z. B. in einem Rundbild dargestellt, das früher Lord Dudley in London besaß, aber niemals hatte er bis dahin die phantastischen Gebilde seiner Phantasie mit der durch die Jahrhunderte geheiligten Form einer biblischen Darstellung zu verbinden gewagt. Eine Zeichnung in den Uffizien (Abb. 28) zur Hauptgruppe ist beachtenswert, weil sie uns lehrt, daß Botticelli sich im Ausdruck nie genug thun konnte, daß er, auch wenn in der Zeichnung der Gedanke schon völlig klar gefaßt war, in der Ausführung noch unablässig nach tieferer Gestaltung, nach einer ganz vollendeten Wiedergabe dessen rang, was ihn innerlich erfüllte (Abb. 29). So sehen wir den mürrischen alten Joseph, welcher im Entwurf eben erst zu nicken beginnt, im Bilde von hinten, wie er völlig in sich zusammengesunken ist und schläft; das nackte Knäblein aber streckt Hände und Füße ungeduldig nach der Mutter verlangend empor, die, dem menschlichen Bedürfnis nach Schlaf weniger Rechnung tragend wie Joseph, wachend die Weihnachtsnacht in stiller Anbetung mit ihrem Kinde verbringt. Rechts und links



Abb. 29. Anbetung des Kindes. London. Nationalgalerie.
(Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

knieen in gemessener Entfernung, von Engeln auf das wunderbare Ereignis hingewiesen, die Könige und die Hirten, alle mit Olivenzweigen bekränzt. Die Weisen aus dem Morgenlande erscheinen, wie auch auf der unvollendeten Anbetung in den Uffizien, ohne die Abzeichen ihrer königlichen Würde, aber als Personifikationen der drei Lebensalter hat sie auch Botticelli nach uraltem Brauch geschildert. Auf dem Strohdach der Hütte knieen drei Engel und singen tiefandächtig das Gloria in excelsis; sie tragen mächtige Ölbaumzweige wie ihre Gefährten, welche oben in den Lüften in stürmischem Jubel einen Reigen tanzen. Selbst die Bewegung der Engel, welche die Krönung Marias umtanzen, scheint noch gedämpft im Vergleich zu der unwiderstehlichen Gewalt — als gälte es, die verzehrende Glut der inneren Begeisterung zu kühlen —, mit welcher es hier die Heerscharen des Himmels vorwärts treibt. Erinnerte sich der Künstler jener Karnevalstage der Jahre 1496 und 1497, als die Knaben und Mädchen der Stadt in zügellosem Taumel zu früh entfesselter Leidenschaft die Scheiterhaufen umzingelten, auf denen die üppigen Schätze einer hohen Kultur dem Gedanken der Alleinherrschaft Christi über Florenz zum Opfer gebracht wurden, jenem Endziel aller Predigten Savonarolas, das er nach der Anbringung der Inschrift über dem Eingang des Palazzo Vecchio: „Jesus Christus Rex populi fiorentini" erreicht zu haben schien? Dann haben wir hier nicht nur ein lautredendes Zeugnis mehr von der thätigen Anteilnahme Botticellis an den wechselnden Ereignissen jener sturmbewegten Tage, sondern auch von der tiefen Eindrucksfähigkeit des Künstlers, in dessen Werken wir auch sonst noch ein Abbild der Zeit wie in einem Spiegel schauen. In der Darstellung am Fuße des Bildes hat dann endlich der Sohn seinem geistigen Vater ein Denkmal der Dankbarkeit gesetzt. Hier begrüßen drei Engel mit Kuß und Umarmung drei olivenbekränzte Dominikaner, während einige Teufelchen, die an den Seelen dieser Heiligen keinen Anteil haben, verstört in den Felsspalten eine Zuflucht suchen. Ist auch in den Gesichtern dieser Männer keine Porträtähnlichkeit angestrebt, so kann doch über ihre Persönlichkeiten kein Zweifel sein; es sind die drei Märtyrer des Dominikanerordens Girolamo Savonarola, Domenico Buonvicini und Sylvestre Maruffi, die hier Botticelli nach dem Vorgang Fra Angelicos in englischer Umarmung geschildert hat, die „homines bonae voluntatis," von denen es heißt, sie ruhen von ihrer Arbeit und ihre Werke folgen ihnen nach. Die halbmystische Inschrift am oberen Rand des Bildes, wo es unter anderem heißt: „Dieses Bild malte ich Alessandro während der Wirren Italiens am Ende des Jahres 1500 . . . in der dreiundeinhalbjährigen Loslassung des Teufels" fand erst kürzlich ihren Erklärer; sie bezieht sich auf das Martyrium Savonarolas und auf seine Exkommunikation durch Papst Alexander VI., seit welcher im Jahre 1500 dreiundeinhalb Jahre verflossen waren.

Das in kleinen Verhältnissen überall mit gleichmäßiger Sorgfalt durchgeführte Gemälde, welches zugleich Vasaris Behauptung von einem Nachlassen der schöpferischen Kraft Botticellis unter Savonarolas Einfluß Lügen straft, führt uns an das Ende der Laufbahn des Künstlers; wir kehren nun zwanzig Jahre zurück, ihn auf die Höhen des Lebens zu begleiten, in die ewige Stadt, wo die größten Künstler seiner Vaterstadt vor ihm und nach ihm ihre monumentalsten Werke schufen, wo auch Botticelli sich zum erstenmal in der großen Historienmalerei versuchte und glänzend bewährt hat. Als ein Träumer, der ein Ideal der Jugend bis ins Alter hinein wie eine heilige Erinnerung pflegte und mit unendlicher Liebe immer wieder neu gestaltete, erscheint Botticelli in seinen Madonnenbildern; in Rom am Hofe Sixtus' IV. ist er auf einmal der Mann der That, dem der greise Papst mit seiner Menschenkenntnis die schwierigsten Aufgaben in dem umfangreichen Bildercyklus seiner Palastkapelle zu beschleunigter Lösung erfolgreich übertragen hat.

II.

In der Kirche Ognisanti zu Florenz erblickt man einander gegenüber in die Mauern des Langhauses eingelassen zwei Heiligengestalten in Fresko gemalt: Hieronymus und Augustin. Domenico Ghirlandajo malte im Jahre 1480 den heiligen Hieronymus, Sandro Botticelli, nicht viel später, den heiligen Augustin. Vasari weiß sogar von einer Konkurrenz zwischen beiden Meistern bei dieser Gelegenheit zu erzählen, und wollen wir seinen Worten nicht Glauben schenken, wenn wir sehen, wie ernst es die Künstler mit der ihnen gewordenen Aufgabe genommen haben, wie wacker sie sich bemühten, ihr ganzes Können und Vermögen im engen Raume eines Gelehrtenstübchens an einer einzigen menschlichen Figur zu offenbaren? In der That, wer heute mit einem Blick die eigentümliche Bedeutung jener beiden Männer erfassen will, die sich in der zweiten Hälfte des Quattrocento in ihrer kunstberühmten Vaterstadt Florenz die höchsten Ehrentitel teilten, der frage bei den vielfach beschädigten und doch noch immer so eindrucksvollen Heiligengestalten von Ognisanti an, die unter das Beste und Charaktervollste gehören, was Botticelli und Ghirlandajo im Vollbesitz ihrer Schaffenskraft zu leisten vermochten.

Am Schreibtisch im dämmernden Studio, wo rings an der Wand auf dem Regal mächtige Bücher prangen, sitzt eine starkknochige Greisengestalt: St. Augustin (Abb. 30). Die Pracht der goldschimmernden Bischofsgewänder ist erloschen, aber die perlenbesetzte Mitra auf dem Tisch verrät die hohe geistliche Würde. Nichts findet sich in dem engen Raum, was den Ernst der Gedanken ablenken könnte: ein Globus auf dem Lesepult, Schreibrollen und aufgeschlagene Bücher sind der ganze Apparat, mit welchem hier gearbeitet wird. Die linke Hand des Heiligen, über welche bis zum Oberarm der faltenreiche Mantel zurückgeschlagen ist, ruht auf dem Schreibbrett und faßt das Tintenfaß, die Rechte ist in mächtiger Bewegung gegen die Brust erhoben. Augustin hat das Haupt ein wenig vorgebeugt, der Blick ist aufgerichtet, die Lippen sind leise geöffnet. Wird den strahlend geöffneten Augen eine Vision zu teil? Empfängt er eben in diesem Augenblick eine Offenbarung, die ihm auf einmal die Befreiung von all' den Rätselfragen bringt,



Abb. 30. Der heilige Augustin. Florenz. Ognisanti.

die ernste Gedankenarbeit nicht zu lösen vermochte? Welch' eine Sehnsucht weit über die Welt hinaus, welch' hoffnungsvolles Zagen, endlich der Forschungspein enthoben, die Wahrheit, die Wahrheit selber zu schauen, verrät uns Blick und Haltung des Greises, dessen Züge so viel tiefes Nachdenken, die Arbeit so langer Jahre unendlich edel und ausdrucksvoll geformt haben.



Abb. 31. Sixtus II. Cappella Sistina. (Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

Als Freskomaler hatte Botticelli, außer dem heiligen Augustin in Ognisanti, nur noch eine ihn wenig empfehlende Leistung aufzuweisen als Sixtus IV., wahrscheinlich durch Vermittlung seines nach Frankreich reisenden Nepoten Giugliano della Rovere im Sommer 1481 die besten Florentiner Künstler nach Rom berief, das eben vollendete Heiligtum seines Palastes auszumalen.

Erst am 25. November 1480 war die Florentiner Bürgerschaft vor der verschlossenen Bronzethür St. Peters in feierlicher Ceremonie vom Banne losgesprochen worden, der sie infolge der mißglückten Verschwörung der Pazzi, an welcher der Papst nicht ganz unbeteiligt gewesen war, getroffen hatte. Niemand anders als Botticelli hatte damals zur Erinnerung der glücklichen Errettung des Lorenzo de' Medici und des Unterganges seiner Feinde an die Wände des Bargello die Bildnisse der Verschwörer gemalt, unter welchen sich auch der Erzbischof von Pisa befand, wegen dessen Ermordung Sixtus so bitter zürnte. Der Papst richtete schon am 6. Februar 1479 an die Signoria von Florenz die dringende Aufforderung, diese Porträts zu zerstören, aber auf den Maler derselben scheint sich sein Groll nicht erstreckt zu haben, denn Botticelli wird nicht nur in erster Reihe unter den am 27. Oktober 1481 verpflichteten Künstlern genannt; wenn wir Vasari glauben dürfen, wurde ihm sogar die Oberleitung der ganzen umfangreichen Arbeit anvertraut.

Die Kapelle Sixtus' IV. wird stets die Suprematie von Florenz über alle anderen Städte Italiens als Schöpferin künstlerischer Genies im Zeitalter der Renaissance beweisen. Sie wird stets als höchster Ruhmestitel der Stadt am Arno gepriesen werden, der die drei Schwesterkünste in gleicher Weise umfaßt. Ein Florentiner Architekt, Giovanni de' Dolci, hat die Palastkapelle des Papstes erbaut, Mino da Fiesole ihren plastischen Schmuck zum großen Teil entworfen und ausgeführt, Florentiner Künstler endlich von Sandro Botticelli bis auf Michelangelo haben sich durch die Gemälde an Wand und Decke unsterblichen Ruhm erworben. Welch' frisches Schaffen mächtig pulsierenden Lebens, welch' ein Wettkampf aufs höchste angespannter Kraft hat sich in den zwei Jahren vom Sommer 1481 bis zum 15. August 1483 zwischen den Mauern der Sixtinischen Kapelle vollzogen, an deren malerischen Schmuck endlich Michelangelo in einsamer Titanenarbeit die letzte Hand gelegt!

Die Anlage der Basilika von Alt-St. Peter, deren Zerstörung erst Bramante unter Julius II. unternahm, scheint für den Plan und den künstlerischen Schmuck

der Sixtina maßgebend gewesen zu sein. Die reiche Mosaikverzierung des Fußbodens mit dem sogenannten „opus Alexandrinum,“ wie sie uns fast regelmäßig in den altchristlichen Basiliken Roms, fast niemals aber in Renaissancekirchen begegnet, die in der Kunst des Quattrocento ebenfalls einzigartigen Marmorschranken zwischen Laienraum und Presbyterium, denen nachgebildet, die das Grab des Apostelfürsten in St. Peter umschlossen, vor allem aber die Einteilung des Wandschmuckes mit den Papstbildnissen oben in der Fensterhöhe, dem historischen Bilderkreis in der Mitte und den gemalten Teppichen darunter — alles das weist darauf hin, wie sehr dem Nachfolger Petri daran lag, in seiner Hauskapelle die Hauptcharakterzüge des ehrwürdigsten Tempels der Christenheit wiederzufinden. Die neuere Kunst kann sich nicht rühmen, noch einmal wieder einen so monumentalen Bilderkreis geschaffen zu haben, als den der Sixtinischen Kapelle, wo in typologischer



Abb. 32. Stephanus Romanus. Cappella Sistina.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)



Abb. 33. Papst Cornelius. Cappella Sistina.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

Anordnung der einzelnen Scenen das Leben des Moses dem Leben Christi gegenübergestellt worden ist. Die Gemälde der Altarwand von der Hand Peruginos fielen dem Jüngsten Gericht Michelangelos zum Opfer, von den noch erhaltenen zwölf Fresken der Langwände hat Botticelli drei ausgeführt, von seiner Hand sind aber auch, wie schon Vasari erwähnt, einige der oben zwischen den Fenstern in ganzer Figur dargestellten Märtyrerpäpste gemalt. Der heutige Zustand dieser wie eine Ahnengalerie in langem Zuge aufgereihten Papstbilder, die würdevoll und prächtig wie Statuen in eine geräumige Nische hineinkomponiert wurden, ist keineswegs erfreulich, es scheint aber auch, daß weder Fra Diamante noch Ghirlandajo, noch endlich Botticelli auf diese, in fast schwindelnder Höhe thronenden Gemälde ihre ganze Kraft verwandt haben. Die enge Beziehung zum heiligen Augustin in

Ognisanti läßt uns sofort Sixtus II. (Abb. 31) und Stephanus Romanus (Abb. 32) als Arbeiten Botticellis erkennen; es sind die schönsten, geistig bedeutendsten Typen unter den Papstbildern, in denen der Künstler eine momentane Stimmung, das tiefe Nachdenken, die heilige Begeisterung wie in seinen besten Werken zum Ausdruck brachte. Schwächer in der Empfindung und weniger scharf in der Zeichnung sind der jugendliche Cornelius (Abb. 33), die Päpste Soter und Euaristus; aber obwohl sie alle durch Übermalung und Abfall des Mauerbewurfes gelitten haben, verraten sie doch noch deutlich den scharf ausgeprägten Charakter ihres Urhebers, dessen Anteilnahme an der Darstellung der vierundzwanzig Märtyrerpäpste hiermit erschöpft sein dürfte.

Es ist wahrscheinlich, daß Botticelli seine Arbeiten in der Sixtina mit der einzigen Darstellung aus dem Neuen Testament begonnen hat, welche gewöhnlich die Versuchung Christi genannt wird (Abb. 35). Dieses eigentümliche Ceremonienbild ist das zweite Fresko der rechten Wand, eingefügt zwischen der Taufe Christi des Perugino und Domenico Ghirlandajos Berufung der ersten Jünger, dem päpstlichen Throne genau gegenüber. So muß noch heute der Blick des Nachfolgers Petri gerade dies Bild treffen, wohnt er den Messen in der Sixtinischen Kapelle bei, die auch jetzt noch regelmäßig dort wenigstens zweimal im Jahre gefeiert werden. Ahnt er die Bedeutung, welche jenes Fresko für den Erbauer der Kapelle besaß, kennt er den Grund, weswegen durch jene merkwürdige Tempelscene im Vordergrunde die Schilderung aus dem Neuen Testament völlig in den Hintergrund zurückgedrängt worden ist? Suchen wir, wie billig, in Botticellis Gemälde zunächst das Verbindungsglied zwischen der Taufe Christi auf der linken und der Berufung der ersten Jünger auf der rechten Seite, so entdecken wir, in kleinen Verhältnissen ausgeführt, im Hintergrunde die Versuchung Christi in ausführlicher Schilderung. Oben links auf olivenbewachsenem Felsvorsprung naht sich der Satan dem Erlöser in der würdigen Tracht eines Kapuziners. Stab



Abb. 34. Versuchung Christi. Cappella Sistina.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)



Abb. 35. Das Reinigungsopfer des Aussätzigen und die Versuchung Christi. Cappella Sistina.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

und Rosenkranz in der Linken, deutet er mit der Rechten auf die Steine am Boden, während Christus milde und ernst die Hand gegen den Versucher erhebt, dessen wahre Natur überdies die Geierkrallen und die Fledermausflügel verraten.

Auf die Zinne des Tempels, eines prächtigen Renaissancebaues, der die Mitte des ganzen Bildes beherrscht, führt uns die zweite Versuchung. „Laß dich herab," will des Teufels ausgestreckte Rechte sagen; „du sollst Gott deinen Herrn nicht versuchen" ist die abwehrende Antwort, die wir in Mienen und Gebärden des Erlösers lesen.

Immer höher werden die Zumutungen des Teufels und immer nachdrücklicher die Abwehr des Herrn. Milde zurechtweisend erscheint Christus in der ersten Versuchung, unwillig abwehrend in der zweiten, in tiefe Erregung aber versetzt ihn die Aufforderung des Versuchers, niederzufallen und ihn anzubeten. Das „Hebe dich weg von mir, Satan," welches auf dem schroffen Felsen rechts in der Ecke geschildert wird, begleitet er mit leidenschaftlicher Gebärde, und erschrocken läßt der Satan Mönchsgewand, Stab und Rosenkranz fahren und stürzt in seiner wahren scheußlichen Gestalt in die Tiefe hinab (Abb. 34).

Drei Engel aber nahen sich schon hier oben, an gedecktem Tisch den hungernden Heiland zu speisen, und unten links im Mittelgrunde erscheinen sie noch einmal, in demütiger Haltung sich um den wandelnden Erlöser scharend nach dem Wort der heiligen Schrift: „Da traten die Engel zu ihm und dieneten ihm."

Hat Botticelli in der Versuchung Christi im Hintergrunde die Schilderungen aus dem Neuen Testamente fortgesetzt, so hat er im Vordergrunde ein Zeitereignis verherrlicht, an das der Roverepapst, wenn er auf dem Thronsessel gegenüber den heiligen Gesängen seiner Hofkapelle lauschte, sehr gern erinnert sein wollte. Das Reinigungsopfer des Aussätzigen, welches hier mit peinlicher Beobachtung aller vom jüdischen Gesetz vorgeschriebenen Ge-



Abb. 36. Der Aussätzige von zwei Freunden geleitet; rechts im Vordergrunde das Porträt Julius II. als Kardinal. Cappella Sistina.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

bräuche und mit mächtigem Aufwand im Beisein der vornehmsten Würdenträger des päpstlichen Hofes vollzogen wird, ist in der ganzen bildenden Kunst hier zum ersten und einzigen Male dargestellt. Was wunder, daß man jahrhundertelang keine Erklärung für diesen Vorgang wußte, daß selbst Vasari sich der merkwürdigen Bedeutung dieser Scene nicht mehr erinnerte, welche pyramidenartig aufgebaut, bewunderungswürdig in ihrer einheitlichen Komposition den ganzen breiten Vordergrund in Botticellis Fresko behauptet!*) Die Vorschriften, wie sie im dritten Buch Mose Kapitel 14, Vers 2—7, über das Reinigungsopfer der Aussätzigen gegeben werden, sind der Schilderung zu Grunde gelegt:

2. Das ist das Gesetz über den Aussätzigen, wenn er soll gereinigt werden. Er soll zum Priester gehen.



Abb. 37. Mittelgruppe aus dem Opfer des Aussätzigen. Cappella Sistina. (Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

3. Und der Priester soll aus dem Lager gehen und besehen, wie das Mal des Aussatzes am Aussätzigen heil geworden ist.

4. Und soll gebieten dem, der zu rei-

*) Ich gebe die Erklärung dieses Bildes hier mit einigen Zusätzen und Berichtigungen so wieder, wie ich sie im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XVIII, Heft 1, veröffentlicht habe; die „Bestrafung der Rotte Korah“ und ihre Beziehung zum Konzilsversuch des Erzbischofs von Krain, wie ich sie im folgenden ausführen werde, waren bis heute ebenfalls unbekannt. Ich werde an anderer Stelle ausführlicher darüber handeln.

nigen ist, daß er zwei lebendige Vögel nehme, die da rein sind, und Cedernholz und rosinfarbene Wolle und Ysop.

5. Und soll gebieten, den einen Vogel zu schlachten, in einem irdenen Gefäß am fließenden Wasser.

6. Und soll den lebendigen Vogel nehmen mit dem Cedernholz, rosinfarbener Wolle und Ysop und in des geschlachteten Vogels Blut tauchen am fließenden Wasser.

7. Und besprengen den, der vom Aussatz zu reinigen ist, siebenmal und reinige ihn also und lasse den lebendigen Vogel ins freie Feld fliegen.

Die Freiheit, welche sich der Künstler gestatten mußte, wollte er eine Reihe aufeinander folgender Handlungen in einen dem Auge mit einem Blick faßbaren Moment zusammenfassen, mußte das Verständnis seiner Darstellung erschweren, die rührende Treue aber, mit welcher er jedes der charakteristischen Bestandteile dieser Opferhandlung zum Ausdruck brachte, kommt der Erklärung im einzelnen zu Hilfe, nachdem der Grundgedanke einmal gefunden ist. Vor dem prächtigen Renaissancetempel, mit leichten gotischen Anklängen in den Fenstern des oberen Stockwerks, erhebt sich ein mächtiger Altar, in dessen Innerem über loderndem Feuer das Cedernholz in herabhängen-



Abb. 38. Detail aus dem Opfer des Aussätzigen. Cappella Sistina.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

dem Kessel verkohlt, damit sein Wohlgeruch die vom Aussätzigen verpestete Luft reinige. Um den Altar herum kniet eine dankbare Menge, während links aus dem Hintergrunde eiligen Schrittes die Frau des Geheilten herbeikommt, auf dem Kopfe in irdener Schüssel zwei Hühner tragend, die von einem Leinentuch halb bedeckt sind. Sie eilt zum fließenden Wasser an der rechten Seite, dort den einen Vogel zu schlachten in irdenem Gefäß und den anderen freizulassen, wie das Gesetz Mosis vorschreibt.

Nach der Vollendung dieser von den Umstehenden verdeckten Ceremonie scheint sich der Aussätzige ungeduldig umzusehen. Eben naht er langsam von rechts und von zwei Freunden unterstützt, ist er mühsam die erste Stufe zum Altar emporgestiegen (Abb. 36). Noch trägt er alle Spuren des überstandenen Leidens im Gesicht geschrieben, ja der Mann zu seiner Rechten sucht ungläubig mit der Hand das Gewand zu entfernen, um sich zu überzeugen, ob der Aussatz wirklich geschwunden ist. Inzwischen sind alle Vorbereitungen erfüllt, das Blut des geschlachteten Vogels ist in die goldene Schüssel gethan, und schon naht sich ganz im Vordergrund des Bildes in flatterndem weißen Gewande ein Priesterjüngling, einem ehrwürdigen Greise in Arons hohenpriesterlicher Tracht das Blut zu reichen (Abb. 37).



Abb. 39. Detail aus dem Opfer des Aussätzigen. Cappella Sistina.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)



Abb. 40 Jünglingskopf aus dem Opfer des Aussätzigen. Cappella Sistina
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

Beide haben die flache Schale erfaßt und der weißbärtige Alte taucht zugleich einen Strauß mit rosinfarbener Wolle umwickelter grüner Mortella in das Blut, den nahenden Aussätzigen damit siebenmal zu besprengen und damit als geheilt der Welt zurückzugeben.

Wir sehen, Botticelli hat keinen der vorgeschriebenen Gebräuche dieser weitläufigen Opferhandlung anzudeuten vergessen, und wenn er, statt des Ysop, die myrrhenartige Mortella wählte, so geschah es nur, weil auf diese in den Gebräuchen der christlichen Kirche die reinigende Kraft des alttestamentlichen Hyssopus übergegangen war, wie z. B. auch auf einem Bilde des Borgognone in Bergamo die heilige Margareta den unreinen Drachen mit ebensolchen Mortellareisern besprengt. Gewiß, der Künstler konnte den merkwürdigen Vorgang unmöglich deutlicher charakterisieren, aber wir fragen erstaunt nach dem Grunde, warum ein päpstliches Machtgebot einen niemals vorher dargestellten Stoff aus den Gesetzen des Alten Bundes mitten in eine Bilderreihe aus dem Neuen Testament eingeschoben wissen wollte. Die Antwort ergibt sich einfach genug, wenn man sich erinnern will, wie sehr sich Sixtus IV die Verschönerung Roms angelegen sein ließ, wie eifrig er den Prachtbau des Spitals von San Spirito betrieben hatte, das eben vollendet war, als die Florentiner Meister in der Sistina zu arbeiten begannen. Leider fiel die herrliche Renaissancefassade einem späteren Anbau zum Opfer, aber ein alter Stich bezeugt, daß Botticelli die Fassade seines Tempels genau der Fassade von

St. Spirito nachgebildet hat. Damit aber erklären sich von selbst die Gedanken, welche Sixtus IV. durch die Schilderung des Reinigungsopfers des Aussätzigen ausgedrückt wissen wollte. Sollte dies Gemälde nicht den Ruhm des Papstes verherrlichen, in dessen neuerbautem Spital auch die schrecklichste aller Krankheiten auf Heilung hoffen greisen Papstes, wenn er auf seinem Throne der feierlichen Messe beiwohnte, mit besonderer Freude auf diesem Fresko Botticellis ruhen, das ihn als würdigen Jünger des heiligen Franz verherrlichte, und er mochte sich schmeicheln, daß dies Bild seinen Ruhm den entferntesten Nachfolgern auf dem Stuhle Petri verkündigen würde.

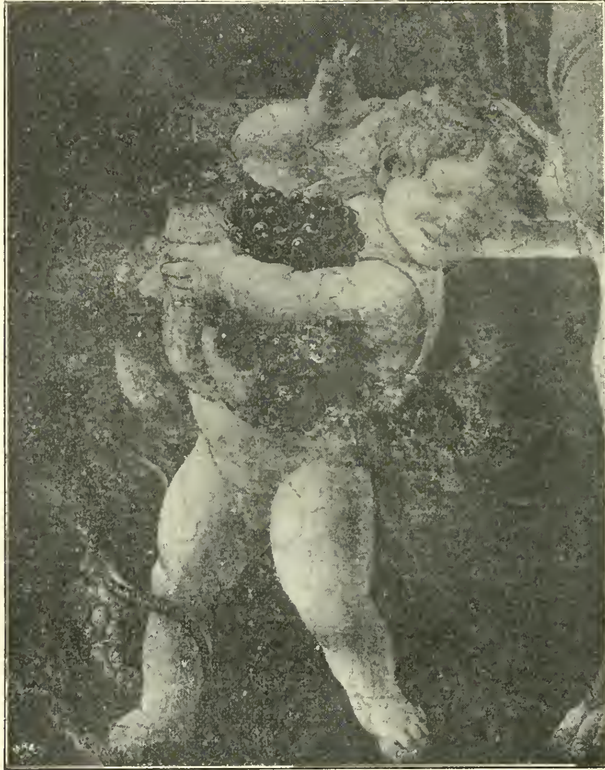


Abb. 41. Opfer des Aussätzigen: Der Knabe mit der Schlange.

durfte? Überdies gehörte Sixtus IV. dem Franziskanerorden an, was wunder, daß er gerade den Aussatz als Typus aller körperlichen Leiden gewählt hat? Begann nicht der heilige Franciscus, welchen der Papst als seinen speciellen Schutzpatron aufs brünstigste verehrte, seine glorreiche Laufbahn damit, daß er seinen Ekel überwindend, sich der Pflege der Aussätzigen widmete? Da mochten die Augen des

Nachdem in der Hauptsache dies merkwürdige Gemälde seine Erklärung gefunden hat, versteht man auch, warum der Eichbaum der Rovere gerade hier so häufig erscheint, warum eine so vornehme Versammlung geistlicher und weltlicher Würdenträger sich gerade um das Reinigungsopfer des Aussätzigen geschart hat. Haben doch auch die beiden mächtigsten päpstlichen Nepoten hier Platz gefunden. Giuliano della Rovere,

den die Welt noch als Julius II. bewundern sollte, erscheint in ruhig überlegener Haltung, ein weißes Tuch in den übereinander gelegten Händen in geringer Entfernung hinter dem Priesterknaben, Girolamo Riario, der Vielgehaßte, seit dem weniger interessiert an der Opferhandlung teil nehmen läßt, wohl niemals ergründen können, aber man darf annehmen, daß sie alle der Bruderschaft von San Spirito angehörten, die Sixtus IV. gleich nach Vollendung des Spitalbaues gegründet hatte,



Abb. 42. Das Mädchen mit der Schlange. Rom. Capitolinisches Museum.

Herbst 1480 Gonfaloniere der Kirche, steht ganz rechts in der Ecke, als Zeichen seiner Würde das goldbeschlagene Scepter zeigend, das er erst vor wenig Monaten aus der Hand des Papstes empfangen hatte (Abb. 38). Leider wird menschliche Weisheit die Namen der charaktervollen Männergestalten, der schönen Jünglinge, die Botticelli mehr oder und der er selber mit seinem ganzen Hofstaat beigetreten war (Abb. 39 und 40).

Endlich erregt eine Thatsache noch unser Interesse in diesem mit höchster künstlerischer Weisheit komponierten, mit allen Mitteln eines erfinderischen Geistes ausgeführten Gemälde. Vor jener holztragenden Frau im Vordergrunde rechts, vielleicht der ein=

zigen Gestalt, deren malerische Ausführung Botticelli einem Schüler überließ, springt ein halbnacktes Bübchen, dem eine heute

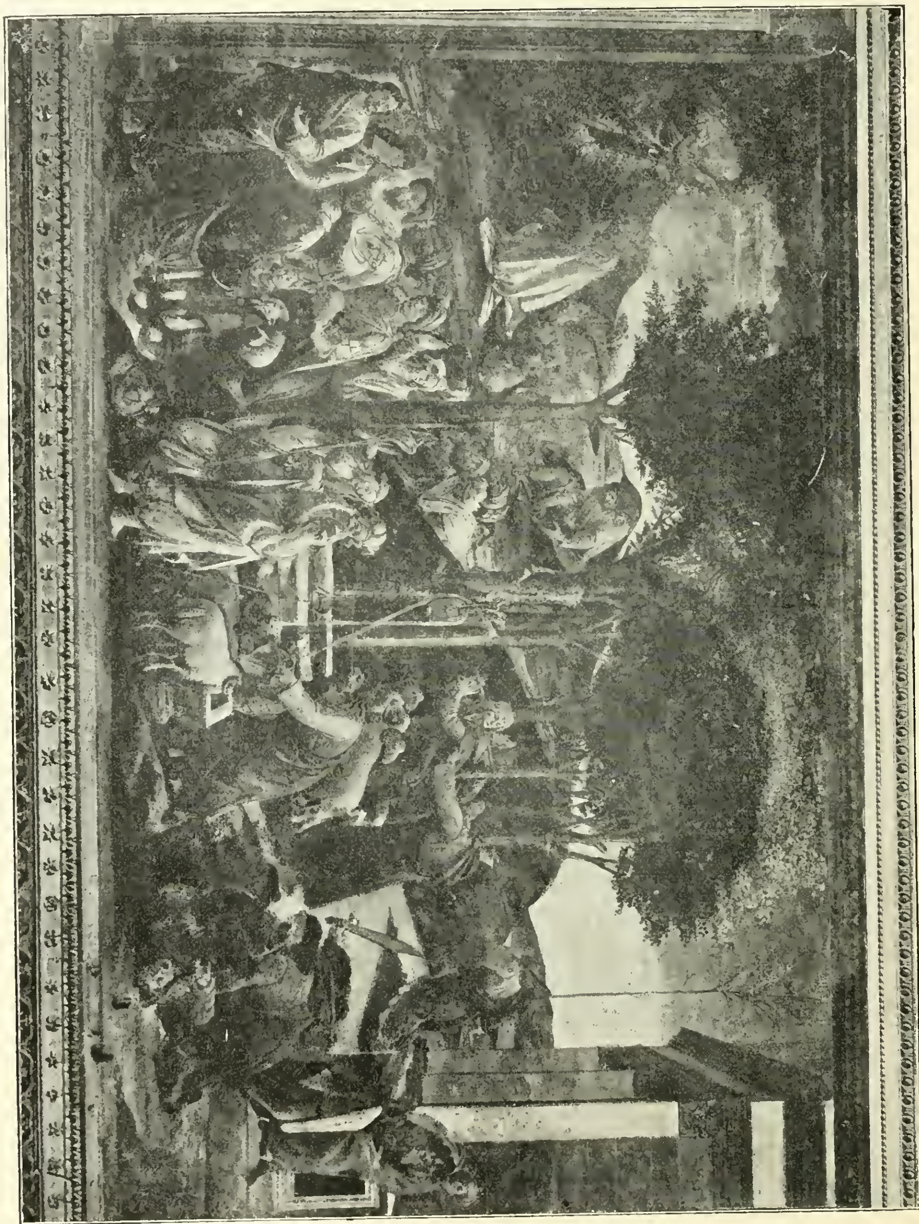


Abb. 43. Jugendleben des Moses. Cappella Sistina.

kaum noch erkennbare Schlange einen Schatz köstlicher dunkelblauer Trauben streitig zu machen scheint, die er in seinem erhobenen Hemdchen trägt (Abb. 41). In dem sehr glücklich erfundenen Motiv, in Gebärden und Mienenspiel, in der erhobenen Rechten und dem nach rückwärts gewandten Köpfchen mit dem unerschrockenen Ausdruck gleicht dieser Knabe völlig dem Mädchen mit der Taube im Kapitolinischen Museum, der sich ebenfalls eine Schlange zugesellt hat, mehr als Gespielin, denn als Feind (Abb. 42). So haben die antiken Schätze Roms auch Botti-

cellis Phantasie sofort beschäftigt, und wenn wir sehen, wie er in der Bestrafung der Rotte Korah als architektonischen Hintergrund den auch von Michelangelo und unzähligen anderen Künstlern nachgezeichneten Konstantinsbogen verwandte, so gibt sich damit aufs neue die große Eindrucksfähigkeit des Künstlers kund, der alle Anregungen, die ihm von außen kamen, innerlich verarbeitete, und wenn die Gelegenheit sich bot, in seiner Kunst zu verwerten verstand.



Abb. 44. Auszug aus Egypten.

Ein politisches Ereignis, das machtvoll in die letzten Lebensjahre Sixtus' IV. eingriff und von allen Zeitgenossen als ruhmreichster Erfolg seiner stürmischen Regierung gepriesen wird, hat mittelbar auch auf Botticellis Schilderung des Jugendlebens Mosis an der Wand gegenüber eingewirkt. Am 21. August des Jahres 1482 wurde der kriegerische Papst durch den Sieg des Roberto Malatesta bei Campomorto von seinem gefährlichsten Feinde, dem Herzog von Calabrien, befreit, der, wie Jakob von Volterra sich ausdrückt, einem neuen Hannibal vergleichbar, täglich die Thore Roms mit den Schrecken der Plünderung bedroht hatte. Sixtus befahl, die glorreiche Waffenthat im Gemäldecyklus seiner Palastkapelle zu verewigen, und Pier di Cosimo hat im Durchzug durchs Rote Meer den Helden von Campomorto ein sehr merkwürdiges Denkmal gesetzt. Aber eine so bedeutungsvolle Darstellung verlangte die ganze Fläche des Gemäldes für sich und duldete keine weiteren Scenen aus dem Leben des Moses neben sich, wie sie auf allen übrigen Fresken von einem Rahmen umschlossen sind. Nun war aber der Plan bereits entworfen, als die Schlacht geschlagen wurde, die Berufung des Moses im Alten Bunde sollte der Berufung der ersten Jünger im Neuen Testament gegenübergestellt werden. Was blieb da anderes übrig als diese Scene, mit welcher auch der Auszug aus Ägypten zu vereinigen war, mit dem Bilde vorher zu verbinden, auf welchem Botticelli das Jugendleben Mosis zu schildern hatte? So ist es gekommen, daß der Capitano

degli Ebrei im Fresko Pier di Cosimos, wo der Gipfelpunkt und Schlußakt eines bedeutungsvollen Dramas zu verherrlichen war, nur ein einziges Mal erscheint, während Botticelli auf demselben Flächenraum nicht weniger als siebenmal das Bild des Moses unterbringen mußte, als gelte es, seine Thaten in einem epischen Gedicht zu preisen.

An der Lösung einer so ungerechtfertigten Aufgabe — denn wer wollte noch in solcher Häufung von Thatsachen eine freie Willensäußerung des Künstlers erkennen? — ist seine Schöpferkraft indessen nicht erlahmt (Abb. 43). Er schildert getreu den historischen Verlauf von rechts nach links, aber er hat sofort ein Moment von besonders fesselnder Schönheit gefunden, um das er alle übrigen Scenen kunstvoll gruppiert. Rechts in der Ecke erschlägt der zornentflammte Moses den unbarmherzigen ägyptischen Vogt, der schreiend am Boden liegt; mit blutender Stirn und schmerzverzerrtem Gesicht stürzt der mißhandelte Israelit davon in die Arme seines entsetzten Weibes, die ihn von dannen zieht. So wird der Totschlag auch äußerlich gerechtfertigt, aber etwas weiter im Hintergrunde sehen wir den Schuldbeladenen einsam in die Wüste fliehen.

Dann erregt der Hirten Bosheit gegen die Töchter Jethros aufs neue seinen Zorn; mit erhobenem Stab treibt er die fliehenden vor sich her. Dann tränkt er die Schafe der verfolgten Unschuld und er-



Abb. 45. Jugendleben des Moses: Die Söhne des Moses.



Abb. 46. Jugendleben des Moses. Kopf des Aron.

scheint weiter selbst als Hirte im Hintergrunde mit seinen Schafen, im Begriff, die Sandalen abzulegen an heiliger Stätte. Knieend empfängt er Gottes Gebote aus dem feurigen Busch, und endlich begegnet er uns zum siebentenmale als Führer des Volks (Abb. 44). Ihm folgt sein Weib mit seinen beiden Söhnen, Aron, mit langem schwarzen Bart und mächtigem Turban und endlich Frauen und Männer des Stammes Israel, die ersteren schwer beladen mit der häuslichen Habe (Abb. 45), die letzteren durch ihre Tracht bald als Priester und Weise, bald als Krieger charakterisiert (Abb. 46 und 47).

Nichts hätte die Sympathie des Beschauers für den Helden der Bilderreihe des Alten Testaments tiefer erregen können, als diese so unbefangen, scheinbar so naiv geschilderte Einführungsgeschichte in seinen gewaltigen Beruf. Wir fühlen uns angezogen wie durch die Erzählung einer schönen Sage, und wer genauer zusieht, entdeckt auf einmal in der harmlosen Schilderung Züge tiefer psychologischer Wahrheit. Nicht die Flucht des Moses in die Wüste und die Vertreibung der Hirten, Vorbilder der Versuchung Christi gegenüber und als solche besonders bedeutungsvoll, nicht die wunderbare Berufung aus dem feurigen Busch oder der triumphierende Auszug aus dem Lande der Knechtschaft haben dem Künstler das Thema für die Hauptkomposition seines Bildes geboten; ein scheinbar nebensächlicher Zug im Jugendleben seines Helden hat ihn besonders tief ergriffen. Der Mann der That, der alles Unrecht haßt, der selbst vor einem Totschlag nicht zurückschreckt, wenn es gilt, Vergewaltigung zu rächen, den Erwählten

Gottes, den Heerführer des Volks hat Botticelli mit gewohnter Meisterschaft zu charakterisieren gewußt, aber nirgends verweilt er so gern wie bei jener Liebesthat des mildherzigen Fremdlings, der ritterlich die Schwachen schützt und hilfbereit mit eigener Hand die Schafe der Töchter des Midians zu tränken sich anschickt (Abb. 48). spaltenen Hirtenstab befestigt hat, sind Schöpfungen von zauberhafter Naivetät, von wahrhaft poetischem Reiz (Abb. 50).

Leider hat dies Fresko an der rechten Seite, wo der Baldachin über dem päpstlichen Thron errichtet wird, sehr arg gelitten und Übermalungen konnten hier nicht ausbleiben. Im übrigen aber muß auch



Abb. 47. Jugendleben des Moses. Detail.

Diese That enthüllte die schönste Seite im Charakter des jugendlichen Moses, das erkannte Botticellis feiner Tastsinn und in einer reizenden Idylle am Brunnen unter schattigen Eichbäumen hat er sie zur Darstellung gebracht. Der Typus des wasserschöpfenden Moses (Abb. 49) ist schön wie ein idealer Christuskopf und die beiden Hirtinnen, von denen die eine das gesponnene Garn, wie das noch heute geschieht, in den oben ge- dieses Bild ganz als eigenhändige Arbeit Botticellis gepriesen werden, der überhaupt die Hände von Gehilfen weit weniger in Anspruch genommen hat, wie die meisten seiner Mitarbeiter.

Wird doch auch im letzten Gemälde des Meisters in der Sixtina ein geübtes Auge nur rechts im Hintergrunde an der Säulenreihe die Arbeit eines Schülers erkennen, während Botticelli in der Hauptsache auch

hier die ganze große Arbeit selbst geleistet haben muß. Das technisch Vollendetste der drei Fresken ist bis auf den goldenen Saum der Gewänder in allen Einzelheiten mit einer Sorgfalt durchgeführt, in der dramatischen Schilderung der Vorgänge, in der scharfen Charakteristik der einzelnen Gestalten mit einer Meisterschaft behandelt, daß man hier in der That die Fortschritte einer stets wachsenden künstlerischen Kraft erkennt, aber auch annehmen muß, daß Botticellis Interesse noch tiefer als gewöhnlich erregt war. Hat man von außen auf ihn eingewirkt, indem man, um einer

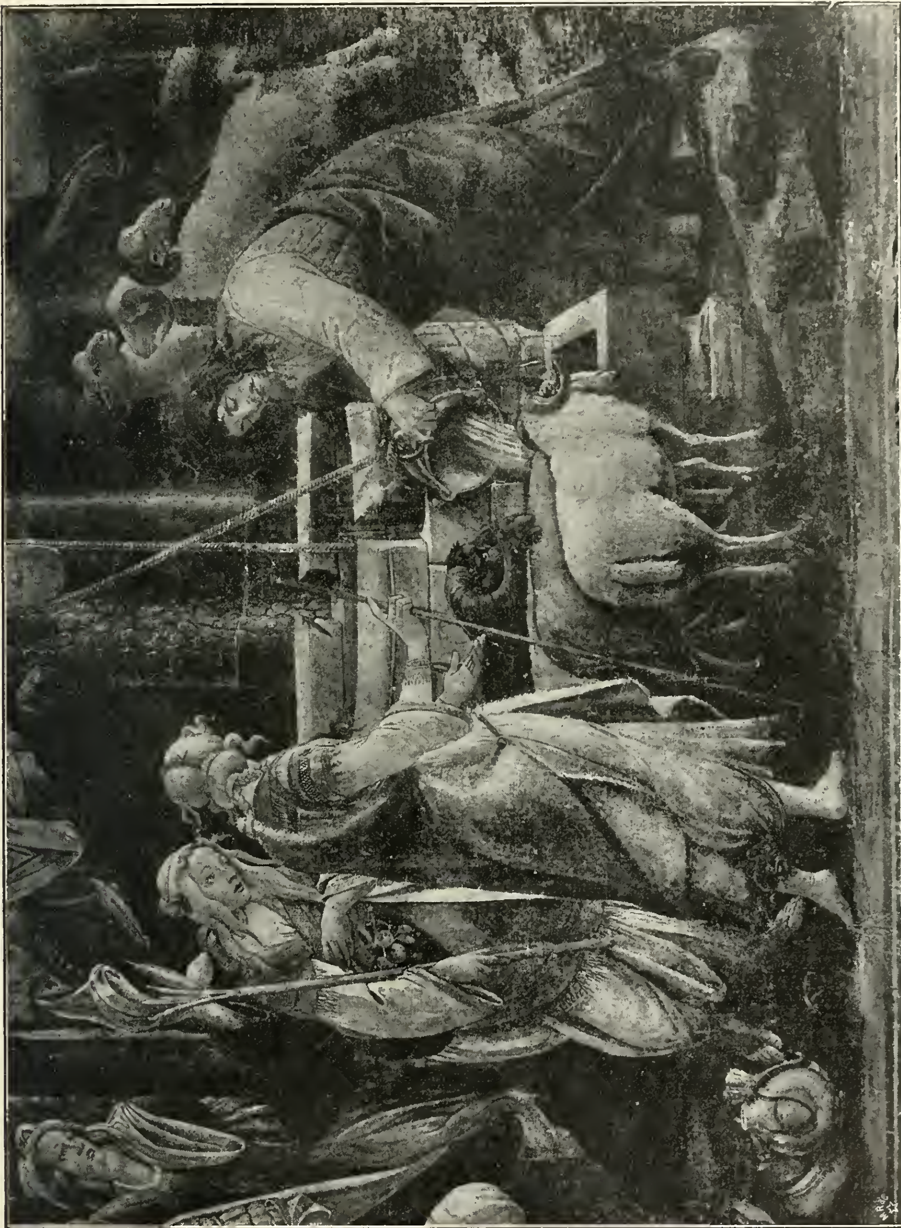


Abb. 48. Mittelgruppe aus dem Jugendleben des Moses. Cappella Sistina. (Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)



Abb. 49. Der wasserschöpfende Moses. Cappella Sistina.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

erhöhten Aufgabe zu genügen, eine erhöhte Kraftanstrengung von ihm verlangte, reizte ihn selber in ungewöhnlicher Weise die gesteigerte Schwierigkeit, eine Fülle theologischer Weisheit in das schwer anzupassende Gewand einer künstlerischen Schöpfung zu kleiden? Jedenfalls hat Botticelli als echter Künstler wie im Opfer des Aussätzigen so auch hier, einen spröden Inhalt in einer schönen Form so glücklich zu verbergen gewußt, daß der Beschauer, an dem letzteren sich freuend, ganz vergaß, nach dem ersteren zu fragen. Gewiß, ein persönlicher Triumph des Künstlers, aber ein verhängnisvoller Fehler dem Publikum gegenüber, der sich damit gerächt hat, daß bis auf den heutigen Tag auch die sogenannte „Bestrafung der Rotte Korah" den Juden ein Ärgernis und den Griechen eine Thorheit geblieben ist.

Das völlige Verständnis dieses großartigen Freskobildes, das immer wieder unser Auge anzieht und unsere Einbildungskraft erregt, kann erst gefunden werden, wenn man es einerseits scharf als alttestamentlichen Prototypus der Schlüsselübergabe Peruginos an der Wand gegenüber faßt und andererseits die Mühe nicht scheut, im Alten Testament die Wurzeln zu suchen, aus denen die einzelnen Scenen des figurenreichen Bildes sich entwickelt haben.

Es leuchtet ein, daß die Darstellung der Schlüsselübergabe an Petrus in der Palastkapelle seines Nachfolgers nicht fehlen durfte, ja der ganze neutestamentliche Bilderkreis mußte in diesem feierlichen Akt, auf welchen das Papsttum seine historische Stellung gründet, seinen Höhepunkt erreichen. Perugino ist sich der Ehre seines Auftrags wohlbewußt gewesen und man darf behaupten, daß er sich selber weit übertroffen hat in der großartig einfachen Schilderung des erhabenen Augenblicks, in welchem Christus seinen edelsten Jünger zum Eckstein der Kirche erkor. Welche Klarheit der Komposition, welche Monumentalität der Gestalten, welch eine edle Würde im Geben, welche gläubige Demut im Empfangen! Gewiß, der Papst würdigte den umbrischen Meister besonderen Vertrauens, wenn er ihm diese Darstellung übertrug; aber mußte sich nicht auch Botticelli schon bewährt haben, wenn Sixtus ihm die völlig neue Gestaltung einer alttestamentlichen Parallele anvertraute? — Die dräuende Inschrift am Konstantinsbogen:

Nemo sibi assumat honorem nisi vocatus a deo tanquam Aron*)

illustriert aufs klarste den Vorgang am Altar, wo die aufrührerische Rotte Korah (Abb. 51) vom Feuer verzehrt wird, weil sie mit frevelnder Hand Gott zu opfern wagten, was nur Arons priesterlichem Geschlechte gestattet war. Wir sehen den greisen Hohenpriester, mit dem Triregnum geschmückt, im Hintergrunde ruhig sein Räucherfaß schwenken, und Eleasar eilt von dannen, mit den Pfannen der Verbrannten den Altar zu behängen, während Moses im Vordergrunde in dunkelgrünem, goldumsäumtem Mantel mit erhobenem Stabe und gen Himmel gerichtetem Blick das Verderben auf die Abtrünnigen herniederfleht. In dieser königlichen Gestalt ist das Mosesideal des Mittelalters und der Frührenaissance erreicht (Abb. 52). Nur noch Michelangelo konnte eine Erscheinung übertreffen, die ganz vom Feuer der Gottheit durchglüht

*) Niemand maße sich die Ehre an, er sei denn wie Aron von Gott berufen.



Abb. 50. Jugendleben des Moses: Die Töchter Jethros. Cappella Sistina.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)



Abb. 51. Bestrafung der Rotte Korah. Cappella Sistina.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

ist, die mit dem höchsten Bewußtsein gottverliehener Rechte die edelste menschliche Würde verbindet. Aber würde sich Michelangelo mit solcher Hingabe in das Wesen des großen Hirten Israels versenkt haben, wenn nicht seine Vorgänger in der Sixtina in der Lebensschilderung des Moses ihre ganze Kraft erschöpft hätten? Wie vor einer himmlischen Erscheinung prallt der frechste der Abtrünnigen entsetzt zurück, ein zweiter hinter ihm stürzt mit greulichem Angstgeschrei zu Boden und ein dritter verbirgt in stummer Verzweiflung am Altar ausgestreckt das glühende Haupt in der Erde. Der Kontrast zwischen der glaubensstarken Ruhe des Moses und der ohnmächtigen Verzweiflung schuldbewußter Empörer, über welche die Schrecken des Todes hereingebrochen sind, fesselt den Beschauer zunächst wie der Anblick eines Naturereignisses von elementarer Gewalt, und wenn er den Blick den weiteren Schilderungen zur Rechten und Linken zuwendet, so meint er das Hauptinteresse des merkwürdigen Bildes schon erschöpft zu haben. Und doch stehen diese Gruppen nicht nur als Kunstwerke auf gleicher Höhe wie die Hauptscene; die letztere ist nur halb verstanden, haben wir nicht auch die Bedeutung der ersteren kennen gelernt. Auch rechts erscheint Moses wieder als zürnender Richter, als unbestechlicher Vollstrecker der Befehle Gottes. Von einer unbarmherzigen, mit Steinen bewaffneten Menge umringt, wird ein Mann hinausgeführt, gesteinigt zu werden, weil er den Namen des Herrn gelästert hatte. Wie Korahs Rotte das Feuer verzehrt, weil sie die heiligen Rechte Arons frevelnd angetastet hatte, so muß auch dieser Mann zu Grunde gehn, weil er den noch heiligeren Namen Gottes zu mißbrauchen gewagt. Hier aber hat das Ungestüm einer leidenschaftlich erregten Menge sich auch dem Moses mitgeteilt, der eben mit erhobenen Händen — leget die Hände auf ihn, heißt es im Gebot des Herrn*) — das Verdammungsurteil auf den Unglücklichen herabzuschleudern scheint.

Auch links im Vordergrunde setzt sich das Werk der unbeugsamen Gerechtigkeit des alttestamentlichen Jehovah fort, als dessen Werkzeug auch hier Moses in heftig bewegter Haltung auftritt. Während von Korahs Rotte die einen dem fressenden Feuer des Himmels anheimfallen, werden die anderen hier auf Mosis Geheiß lebendig von der Erde verschlungen, die wie dünne Eisschollen unter ihren Füßen zerbricht. Auch hier packt uns die furchtbare Seelenangst in Ausdruck und Gebärden der Schul-

*) 3. Mose 24, V. 10—23.

digen, aber Moses, als wäre er all der Strafgerichte müde, offenbart nicht mehr das jugendliche Ungestüm wie bei der Steinigung, auch nicht mehr die königliche Ruhe wie am Altar; er beugt den Rücken unter der Last des Alters, eine Regung des Mitleids gibt sich kund, und so scheint es, wollte der Künstler mit feinem Takt auf Signorellis Schilderung der letzten Thaten des Moses im nächsten Bilde vorbereiten. Wer aber sind jene beiden Männer, die über dem geöffneten Abgrund auf Wolken wandeln und mit geschlossenen Augen und tastenden Händen in der Luft zu schweben scheinen? In einem kurzen Abschnitt des vierten Buchs Mose (Kap. 11, V. 26) findet sich endlich auch für diese wunderbare Erscheinung die Erklärung, welche zugleich für das Verständnis des ganzen Bildes völlig neue Gesichtspunkte bietet und außerdem unsere Überzeugung festigt, daß ein wohlerfahrener Theologe dem Künstler das tiefsinnige Programm für seine Darstellung an die Hand gegeben haben muß.

26. Es waren zwei Männer im Lager, heißt es, die hießen Eldad und Medad, und der Geist ruhete auf ihnen ... und sie weissagten im Lager.

27. Da lief ein Knabe hin und sagte es Mose an und sprach: Eldad und Medad weissagen im Lager.

28. Da antwortete Josua ... und sprach: Mein Herr Mose, wehre ihnen.

29. Aber Mose sprach zu ihm: Bist du der Eiferer für mich? Wollte Gott, daß alle das Volk des Herrn weissagete und der Herr seinen Geist über sie gebe.

Eldad und Medad also sind jene beiden Männer, die angeklagt wie der Lästerer, wie Korah und seine Rotte, sich gegen die göttlichen Gebote aufgelehnt zu haben, auf einer Wolke über den offenen Abgrund wandelnd, der die letzteren verschlingt, gerettet werden. Sie sind blind für die Dinge der Außenwelt, aber vom Geiste Gottes beseelt und innerlich mit dem Lichte der Weissagung erleuchtet.

Die Lehre der Kirche, welche in dieser Darstellung, die ebenso einzigartig ist wie das Opfer der Aussätzigen, ihren Ausdruck finden sollte, ist nicht schwer zu fassen. Die Übertragung der höchsten kirchlichen Gewalt an Petrus, im Neuen Testament durch die Schlüsselübergabe bestätigt, wird im Alten Bunde vorgebildet durch Arons geistliche Hierarchie, als deren Verteidiger gegen jede Auflehnung Moses erscheint. Er vernichtet die Aufrührer gegen die Priesterschaft Arons, er befiehlt den zu steinigen, der fluchend Gottes Namen mißbraucht hat, aber die, welche den Namen Gottes anrufen, Wunder zu thun, werden



Abb. 52. Moses aus der Rotte Korah.



Abb. 53. Die Steinigung des Lästerers.
(Detail aus der Bestrafung der Rotte Korah.)

gerettet, sie gefährten die Rechte der Kirche nicht, sondern festigen sie.

Wieder ist es ein Zeitereignis, welches sich in Botticellis merkwürdigem Fresko wiederspiegelt.

Andrea Zamometic, der Erzbischof von Krain, wie ihn die Deutschen nannten, hatte sich, in seiner Erwartung Kardinal zu werden getäuscht, zur selben Zeit gegen Sixtus aufgelehnt als dieser auch durch äußere Feinde hart bedrängt wurde. Von Lorenzo de' Medici und selbst dem Kaiser heimlich unterstützt, verkündete er schon am 25. März 1482 im Baseler Münster ein allgemeines Konzil, und am 21. Juli erließ er sogar einen Aufruf, wo „Francesco von Savona“ ohne weiteres als Sohn des Teufels angeredet wird.

Erst als der Papst Nuntien über Nuntien nach Deutschland gesandt hatte, ließ man den aufrührerischen Erzbischof fallen, der endlich im Dezember 1482 verhaftet wurde und sich später in seinem Kerker zu Basel selbst den Tod gegeben hat.

Der Zusammenhang ist klar genug. Wie Sixtus IV. im Reinigungsopfer des Aussätzigen seine Bauthätigkeit verherrlicht wissen wollte, wie er im Untergang Pharaos im Roten Meer seinen kriegerischen Erfolg bei Campomorto feierte, so ist es endlich auch sein siegreiches und energisches Vorgehen gegen den Erzbischof von Krain ge-

wesen, an welches ihn das Fresko Botticellis erinnern sollte. Haben nicht Julius II. und Leo X. drei Jahrzehnte später in der Stanza d'Eliodoro durch Raffael in ganz ähnlicher Weise ihre Triumphe über äußere und innere Feinde verherrlichen lassen?

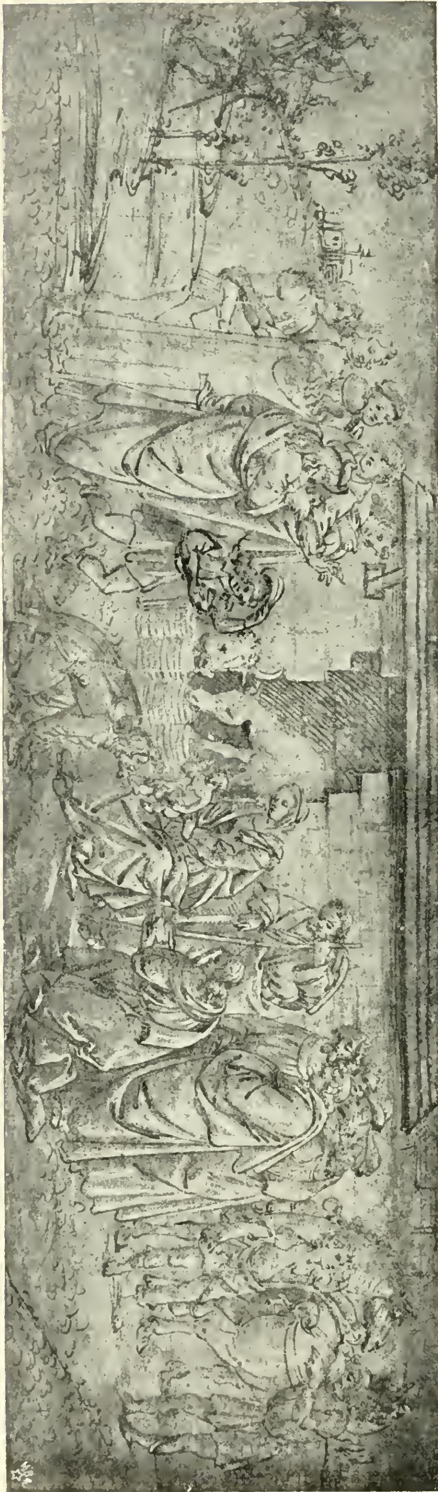
Auf den abtrünnigen Prälaten ist das dräuende „Nemo sibi assumat“ gemünzt, auf diesen bezieht sich der klägliche Untergang Korahs und seiner Rotte, dieser endlich war in der Person des Lästerers dargestellt, der sich am Namen Gottes versündigt hatte, wie Andrea Zamometic an der geheiligten Würde des Papstes.

Wer der theologischen Weisheit müde ist, mag noch zum Schluß das Auge erfreuen an den ausdrucksvollen Porträts, die Botticelli rechts und links in seine Darstellung gemischt hat (Abb. 54). Sie haben alle das Geheimnis ihres Namens mit ins Grab genommen bis auf den Meister selbst, der, wie wir sahen, rechts neben dem geistlichen Würdenträger in einfachem schwarzen Malerkittel und schwarzem Barett erscheint. Er mochte sich getrost unter diesen bedeutenden Köpfen gelehrter Herren sehen lassen, nachdem er solche Proben des eigenen Könnens abgelegt, nachdem er, ob er gleich seine Kunst einem höheren Willen dienstbar machen mußte, doch dem eigenen Genius treu geblieben war.

Gewiß wird der, welcher in der Kunst nur das Auge erfreuen will, ohne den Kopf anzustrengen, vor den Fresken Botticellis schwerlich seine Rechnung finden; ist doch ein völliges Verständnis die erste Voraussetzung jeder echten Freude an einem Kunstwerk. Wer aber auch auf die Kunst den Satz anwenden will, daß ein edler Genuß mit ernster Arbeit wohlbezahlt ist, und sich die Mühe nicht verdrießen läßt, tiefer in den Geist der monumentalen Wandbilder in der Sixtina einzudringen, der wird so am besten Botticellis einzigartige Stellung in der Kunst der Frührenaissance begreifen lernen. Man vergegenwärtige sich doch noch einmal die Schwierigkeit der ihm gewordenen Aufgabe und die erstaunliche Gewandtheit, mit der er sie zu lösen verstand! Mit der Dar-



Abb. 54. Zwei Porträtköpfe aus der Bestrafung der Rotte Korah.
(Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)


Abb. 55. Studie für eine Anbetung der Könige. Uffizien.

stellung der Versuchung Christi sollte er zugleich eine Verherrlichung der Bauthätigkeit Sixtus' IV. in Rom verbinden, er erfand das Opfer des Aussätzigen; im Jugendleben des Moses sieben getrennte Vorgänge auf einer Bildfläche unterzubringen, er schuf ein reizendes Idyll als Mittelpunkt; in der Empörung der Rotte Korah endlich der im Alten Testamente vorgebildeten souveränen Macht des päpstlichen Stuhles huldigen, er weiß den Beschauer durch die phantastische Schönheit seiner form- und farbenreichen Schilderung so zu fesseln, daß er sich gern mit einer allgemeinen Kenntnis des Dargestellten begnügt.

Wenn wir Vasari glauben dürfen, so war auch Papst Sixtus von Botticellis Arbeiten in höchstem Grade befriedigt und spendete reichen Lohn; aber dieser, auch hierin ganz Künstlernatur, besaß kein Verständnis für den Wert der Güter dieses Lebens, verthat, was er erarbeitet hatte, noch in Rom und kehrte, arm wie er gekommen, im Herbst des Jahres 1483 nach mehr als zweijähriger Abwesenheit in seine Vaterstadt zurück.

III.

Die im Verlauf der Renaissance immer stärker erwachende Neigung der Künstler, mit den hergebrachten biblischen Darstellungen eine Schilderung der eigenen glänzenden Kultur zu verbinden, wie sie sich in Venedig vor allem in den beliebten biblischen Gastmählern kundgibt, findet in Florenz in der Anbetung der heiligen drei Könige ihren schärfsten Ausdruck. Die Hochzeit zu Cana, das Nachtmahl der Jünger zu Emmaus, das Gastmahl des Levi, ja selbst das große Abendmahl gaben im letzten Grunde nur noch die Namen für intime Mahlzeiten oder festliche Gelage daseinsfroher Menschen, für die oft berückende Schilderung des üppigen venezianischen Genußlebens. Aber auch in der Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande fand sich reichliche Gelegenheit, die vornehmen Sitten der strengeren Florentiner, die Mannigfaltigkeit und den Reichtum der Kostüme an den Königen und ihrem Gefolge zu schildern, und überdies konnte man unzählige Porträts berühmter Zeitgenossen in die figurenreiche Darstellung



Abb. 56. Anbetung der Könige. Petersburg. Ermitage. (Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

einführen. Kein anderer als Leonardo hat hier den gesetzgebenden Typus in der unvollendeten Anbetung der Könige in den Uffizien geschaffen, die im Jahre 1478 als Altarbild für die Kapelle des Palazzo Vecchio bestellt worden ist. Die Art, wie Meisters sind erhalten, in denen dieser Grundtypus festgehalten und entwickelt wird, und nur in jener tiefempfundenen Huldigung Savonarolas, in der Nationalgalerie zu London, ist aus leicht verständlichen Gründen alles irdische Gepränge um Maria



Abb. 57. Anbetung der Weisen. London. Nationalgalerie.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

die Madonna auf einmal aus der Ecke in die Mitte des Bildes gerückt wird, wie die Könige sich ihr von rechts und links mit stürmischer Andacht nahen, wie endlich ein glänzendes Gefolge sich in frohem Getümmel um die Mittelgruppe schart, alles das hat Leonardo erfunden und Botticelli sich für immer zu eigen gemacht. Zahlreiche Studienblätter und Gemälde des und ihr Kind durch die himmlischen Heerscharen verdrängt.

Eine zweite früher dem Filippino Lippi zugeschriebene Anbetung in der Nationalgalerie (Abb. 57), eine ähnliche in der Ermitage zu Petersburg (Abb. 56) und eine dritte unvollendete und arg übermalte in den Uffizien (Abb. 58) aus späterer Zeit veranschaulichen alle dasselbe



Abb. 58. Anbetung der Könige. Florenz. Uffizien. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

wirkungsvolle Kompositionsprincip, schildern den Vorgang in fels- und ruinenreicher, weit sich öffnender Landschaft und lassen um die anbetenden Könige eine teils andächtige, teils profane Menge sich scharen. Besonders in den Bildern der Ermitage und der Uffizien nimmt ein weiterer Kreis an dem großen Ereignis der Menschwerdung Christi teil, und um die Jungfrau herum ist alt und jung das Christkind verehrend auf die Kniee gesunken, aber je weiter vom Centrum entfernt, desto gleichgültiger zeigt sich die lärmende Menge. Die einen beschäftigt die Sorge für die ungeduldig harrenden Rosse, unter den anderen ist eben ein heftiger Streit ausgebrochen, der mit dem Schwert in der Hand entschieden werden soll, wieder andere tauschen in ruhiger Unterhaltung ihre Erlebnisse aus, und hier und dort erscheint eine Porträtgestalt in dem bunten Durcheinander.

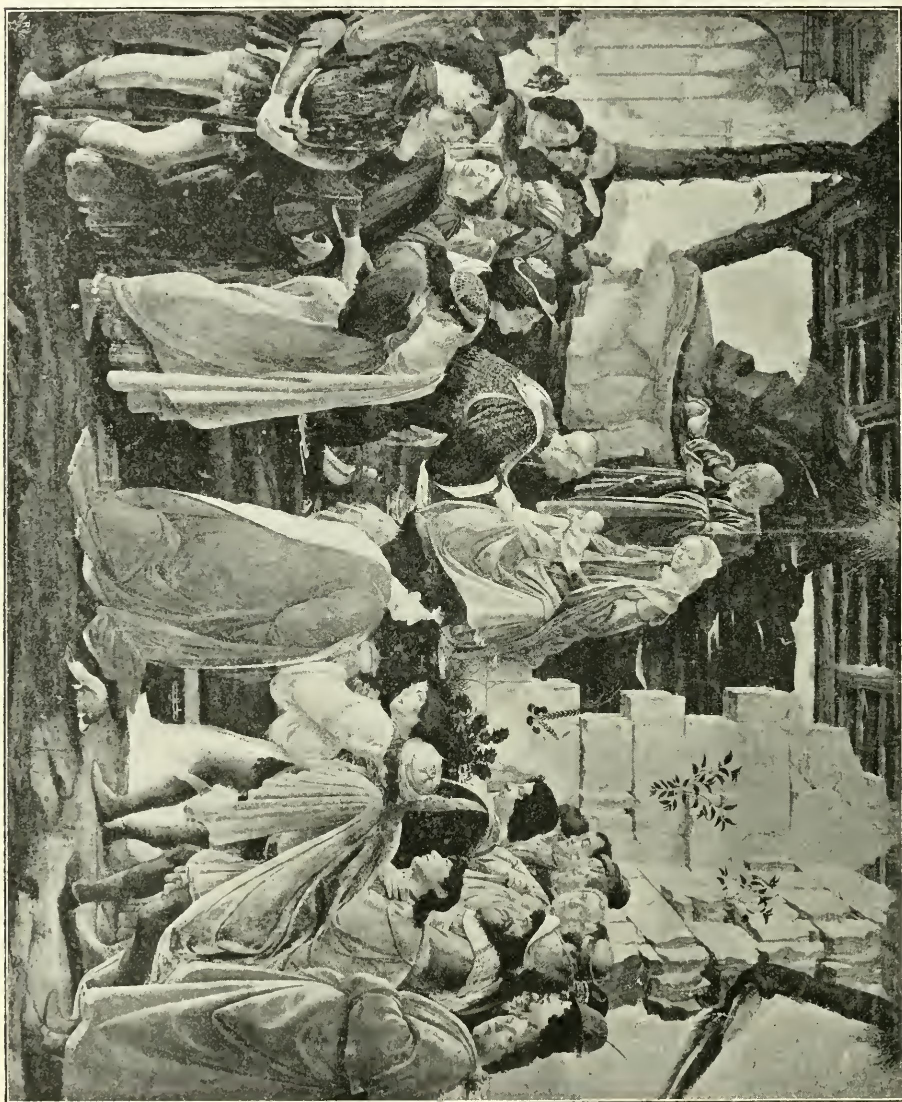


Abb. 59. Anbetung der Könige. Florenz. Uffizien. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Alle diese Bilder sind später entstanden, wie die berühmte Anbetung der Könige (Abb. 59), die Botticelli für Santa Maria

Novella malte und die heute gleichfalls in den Uffizien bewahrt wird. Keinem der vielen Werke des Meisters spendet Vasari größeres Lob, keinem hat er eine so eingehende Beschreibung gewidmet. „Gewiß ein ganz wunderbares Werk," ruft er aus, „in Kolorit, Zeichnung und Komposition von solcher Schönheit, daß es heute noch jeder Künstler mit Staunen betrachtet." Und in der That findet dies Gemälde in der miniaturartigen Feinheit und Sicherheit der Zeichnung, in der Verschmelzung der Lokaltöne und in der heiter-harmonischen Farbenstimmung in der Kunst Botticellis nicht seinesgleichen. Es ist überdies mit einer solchen Meisterschaft der Perspektive ausgeführt, daß sich auf dem beschränkten Flächenraum mehr als dreißig Personen mit der größten Freiheit bewegen.

Im dunkelgrünen, pelzgefütterten, über und über mit Goldstickerei bedeckten Mantel kniet der alte Cosimo de' Medici, der Vater des Vaterlandes, vor dem segnenden Christkind, dessen Füßchen er voll Ehrfurcht mit einem Tuch erfaßt hat, um es zu küssen. Vasari bewunderte in diesem feinen, mit aufopferndem Fleiß und vollendeter technischer Meisterschaft durchgeführten Greisenporträt den Ausdruck der Freude, am Ziel der langen Wanderschaft zu sein, des Glückes, den Ersehnten des Menschengeschlechtes endlich begrüßen zu dürfen. Ganz in der Mitte im Vordergrunde, fast von hinten gesehen, kniet Cosimos Sohn Piero in scharlachrotem, hermelingefüttertem Mantel, er wendet sich zum jüngeren Bruder, dem früh verstorbenen Giovanni, der gleichfalls niedergekniet ist, dem Kinde seine Gabe in goldenem Gefäß zu opfern. Zwischen beiden steht der Sohn Pieros, der unglückliche Giuliano, der Vater Papst Clemens' VII., in prächtige dunkle Gewänder gehüllt, das ausdrucksvolle, schwermütige, von schwarzen Locken umrahmte Antlitz gesenkt. In Berlin und Bergamo (Abb. 60) werden noch zwei andere Bildnisse von Botticellis Hand bewahrt, die den Liebling der Florentiner in ganz ähnlicher Haltung zeigen, welcher der folgenschweren Verschwörung des Pazzi zum Opfer fiel, der sein Bruder Lorenzo wie durch ein Wunder entkam.*) Der „Magnifico," wohl zweifellos der Besteller des Bildes, erscheint ganz links im Vordergrunde, die beiden

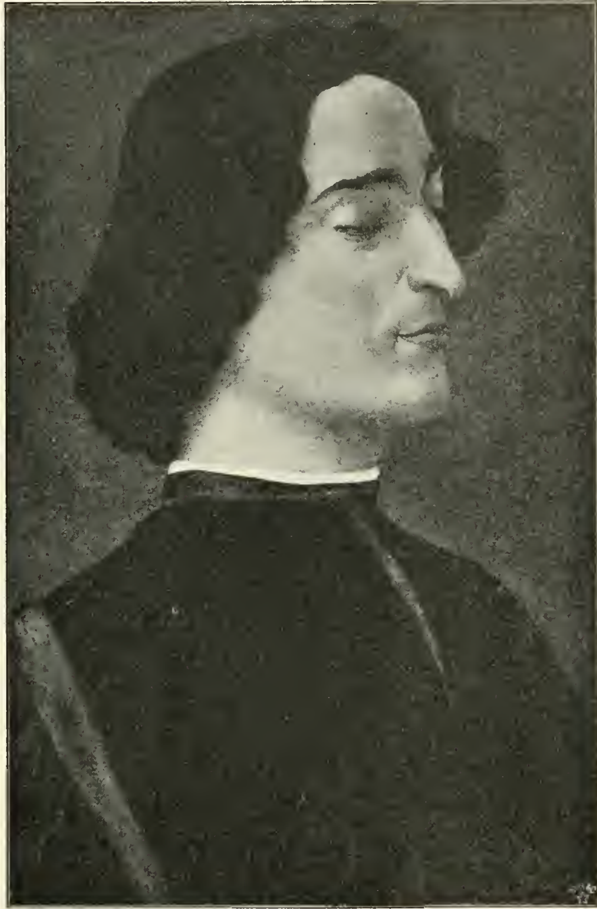


Abb. 60. Porträt des Giuliano de' Medici. Berlin. Museum.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

*) Unter den Bildnissen, die in dieser Epoche entstanden und noch erhalten sind, ist das Frauenporträt in Frankfurt a. M. vielleicht allen anderen überlegen (Abb. 61).



Abb. 61. Frauenporträt. Frankfurt a. M. Städelsches Institut.
(Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

ein persönliches Fortleben im Gedächtnis der Nachwelt zurückgeben? Man betrachte jeden dieser Porträtköpfe einzeln, man studiere die meisterhaft modellierten Hände, den jeder Bewegung gewissenhaft angepaßten Faltenwurf, und man wird Vasaris Bewunderung verstehen, man wird aber auch bemerken, daß Botticelli auf die Durchführung der Porträtgestalten weit größere Sorgfalt verwandt hat, wie auf die Idealgestalten Marias und Josephs. Gewiß entsteht so ein leiser Mißklang zwischen der inneren Bedeutung und der äußeren Erscheinung dieser Hauptpersonen, aber er wird gemildert durch die einheitlich ruhige Stimmung, die das Ganze bewegt, durch den schönen Zusammenklang maßvoll bewegter Empfindungen, die sich bei Botticelli selten so edel, so würdig, so ruhevoll geäußert haben.

Mit dieser Anbetung der Könige, die kurz vor oder unmittelbar nach dem römischen Aufenthalt des Meisters entstanden sein muß, trat Botticelli mit einem Schlage in die erste Reihe der Künstler, die Lorenzo mit seinen Aufträgen ehrte. Er scheint bis in den Beginn der neunziger Jahre fast ausschließlich im Dienst der Medici und der ihnen verwandten und befreundeten Tornabuoni thätig gewesen zu sein, er hat die glanzvollsten Tage der Mediciäer gesehen und ist dem jungen Michelangelo, dessen Ausbildung Lorenzo übernommen

Hände über den Schwertknauf gelegt in dunkelrotem, goldgesticktem Wams mit blauen Ärmeln. Er gleicht dem Bruder nicht nur in der unbeweglichen Ruhe des nachdenklich gesenkten Blickes, sondern auch in der Bildung des Kopfes, der Haartracht und der vornehm abwartenden Haltung. Alle Anhänger des Hauses Medici nehmen an der feierlichen Handlung teil, aber wer will heute ihre Namen nennen, wer will der glänzenden Versammlung, die hier der Magnifico um die Begründer seines ruhmreichen Geschlechtes geschart hat,

hatte, im Palazzo Riccardi begegnet. Das Bild jenes glorreichen Zeitalters, in das sich niemand versenken kann, ohne es herbeizusehnen, spiegelt sich aufs deutlichste in den Werken dieser Epoche wieder, wo Botticelli in seinen Venusbildern dieselbe Begeisterung für das klassische Altertum offenbart, wie Argyropulos, Marsilio Ficino, Poliziano und so viele andere in ihren Reden und Schriften.

Vasari führt unter den zahlreichen für Lorenzo Magnifico gearbeiteten Bildern zuerst eine lebensgroße Pallas auf, die in Temperafarben auf Leinwand gemalt ist und erst vor kurzem im Palazzo Pitti wiederaufgefunden wurde (Abb. 62). Unter dem Symbol einer olivenbekränzten Minerva, die einen struppigen Centauren züchtigt, werden hier die Segnungen des Friedens (Abb. 63) und der bürgerlichen Ordnung verherrlicht, die Florenz unter dem Scepter des Mediciers genoß. Die Göttin traf den bärtigen Unhold, mit Bogen und Köcher bewaffnet, auf verbotenen Wegen umherschweifend



Abb. 62. Pallas Athene einen Centauren züchtigend. Florenz. Palazzo Pitti.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

am Fuße eines schroff in die Höhe steigenden Felsgebildes, wo kein Entrinnen möglich war. Schnell hat sie den Halbmenschen, aus dessen geängstetem Blick das böse Gewissen nur zu deutlich redet, an einem den sie auf dem Rücken trägt, um die Zeusgeborene auf der Erde festzuhalten. Die selbständige höchst naive Auffassung der Antike, der liebenswürdige Humor der Schilderung verleiht diesem Bilde, das



Abb. 63. Kopf der Pallas.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Haarbüschel erfaßt, die wohlverdiente Züchtigung mit göttlich-überlegener Ruhe und weiblicher Grazie erteilend. Dabei schwebt sie in ihren flatternden über und über mit den Ringen der Medici verzierten Gewändern so leicht über den grünen Rasen dahin, daß man meint, es bedürfe der schweren Lanze und des mächtigen Schildes, jahrhundertelang nur in Fragmenten nach einer Zeichnung der Uffizien und nach einem Teppich des Grafen von Baudreuil bekannt war, einen besonderen Reiz, es bietet aber auch als eine sehr glücklich erfundene Huldigung des Hauses Medici ein eigentümliches kulturhistorisches Interesse dar.

Ein Stück köstlichen Humors, wie ihn

Botticelli nur selten zu äußern verstand, erfrischt das Auge auch in dem Mars- und Venusbild der Londoner Nationalgalerie (Abb. 64). Aber es sind doch nicht die mutwilligen Satyrknaben, welche mit den schweren Waffenstücken des Kriegsgottes ihr Spiel treiben, die uns hier am meisten entzücken; das heimliche Glück der Liebe menschgewordener Götter, die nie den Schmerz gekannt, ist hier mit so kindlicher Einfalt und keuscher Zurückhaltung, mit so feinsinnigen Zügen tief poetischen Verständnisses geschildert, daß der Anblick des Bildes im Beschauer die zartesten Regungen seines Inneren wecken muß. Der schlafende Gott, wahrscheinlich Giuliano de' Medici selbst, „il bel Giulio", wie ihn die Florentiner nannten, enthüllt fast ganz die herbe Schönheit seiner kräftigen Glieder, ruhig hebt sich und senkt sich die mächtige Brust und aus dem geöffneten Munde des zurückgesunkenen Hauptes meinen wir die tiefen Atemzüge des Schlummernden zu vernehmen. Er schläft den traumlosen Schlummer der Jugend, alle Spannkraft ist verschwunden und die gelösten Glieder haben die bequemste Lage gesucht. Venus bewacht den Schlummer des Geliebten; sie hat sich ihm gegenüber im schattigen Myrtenhain gelagert; in holde Liebesträumerei versunken, wie etwa Tizians berühmte Frauengestalt in der Borghesegalerie, schaut sie in die Ferne, leidenschaftslos, wunschlos, glücklich im völligen Genügen, im Bewußtsein, zu lieben und geliebt zu sein. Ein faltenreiches weißes Kleid, mit goldenen Säumen verziert, umhüllt die schlanken Glieder der Liebesgöttin, die uns so



Abb. 64. Mars und Venus. Nationalgalerie. London. (Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

menschlich begegnet und nur durch die strahlende Heiterkeit ihres Wesens den olympischen Ursprung verrät. Dürfen wir auch in ihr eine Porträtdarstellung erkennen? Fast muß man es glauben, vergleicht man die beiden herrlichen Venusdarstellungen,



Abb. 65. Kopf der Venus.

welche Botticelli um dieselbe Zeit für eine der Villen der Medici wahrscheinlich für Careggi gearbeitet haben wird. Erscheint hier einerseits in der „Primavera" derselbe individuelle Frauentypus noch einmal in der reizenden Erscheinung der wandelnden Liebesgöttin in der Mitte (Abb. 65), so hat andererseits Botticelli in der Geburt der Schaumgeborenen dem eigenen, der Antike sich nähernden Venusideal den reinsten Ausdruck verliehen.

Wer die wunderbare Schöpfung Botticellis, die sich „Primavera" (Abb. 66) nennt und stofflich einem Festgedicht Polizians entnommen ist, recht genießen will, der versuche, sich die ursprünglichen Farben des stark nachgedunkelten Temperabildes wiederherzustellen. Als der Himmel noch in strahlender Bläue durch das leuchtende Grün der Orangen und Myrten hindurchschimmerte und hundertjähriger Staub noch nicht die goldenen Früchte und weißen Blüten der dichtbelaubten Bäume verdunkelt hatte, als das Gras der Wiese noch grün und die zahllosen Blumen noch frisch waren, da muß der Frühlingszauber dieser Landschaft noch überwältigender gewesen sein.



Abb. 66. Primavera. Florenz. Akademie. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Gewiß, an äußerem Reiz hat das Gemälde im Laufe der Jahrhunderte verloren, sein innerer Wert läßt sich aber auch heute noch um so schneller begreifen, als die überlebensgroßen Figuren sich verhältnismäßig guter Erhaltung erfreuten.

In weißem, goldverziertem Gewand, blickt sie den Beschauer mit holdem Lächeln an. Über ihr flattert fröhlich der mutwillige Amor mit verbundenen Augen, im Begriff, einen flammenden Pfeil auf die drei Grazien zu richten, die in durchsichtige Schleier gehüllt, in leicht schwebendem Rhythmus vor der Liebesgöttin einen Frühlingsreigen



Abb. 67. Die drei Grazien.

wie im Londoner Bilde, erscheint die schlanke Venus, — wahrscheinlich das Bildnis der Geliebten Giulianos, dessen eigenes Porträt man hier im Merkur erkennen will — in der Mitte gerade vor einem üppig wuchernden Myrtengebüsch. Der rote, goldgestickte Mantel ist über die erhobene Rechte herabgesunken, sie schreitet langsam vorwärts, und das mit goldgewebten Schleiern geschmückte Haupt ein wenig zur Seite gesenkt, tanzen (Abb. 67). Vor ihnen verscheucht Merkur, eine herrliche Jünglingsgestalt, die uns sofort an den schlummernden Mars erinnern muß, das leichte Gewölk mit seinem Heroldsstab, hinter ihnen naht Primavera selbst von der fliehenden Flora begleitet, die der stürmische Zephyr umarmen will. Die Frühlingsgöttin ist eher häßlich als schön von Angesicht, aber eine wunderbar phantastische Schöpfung, vielleicht die be-

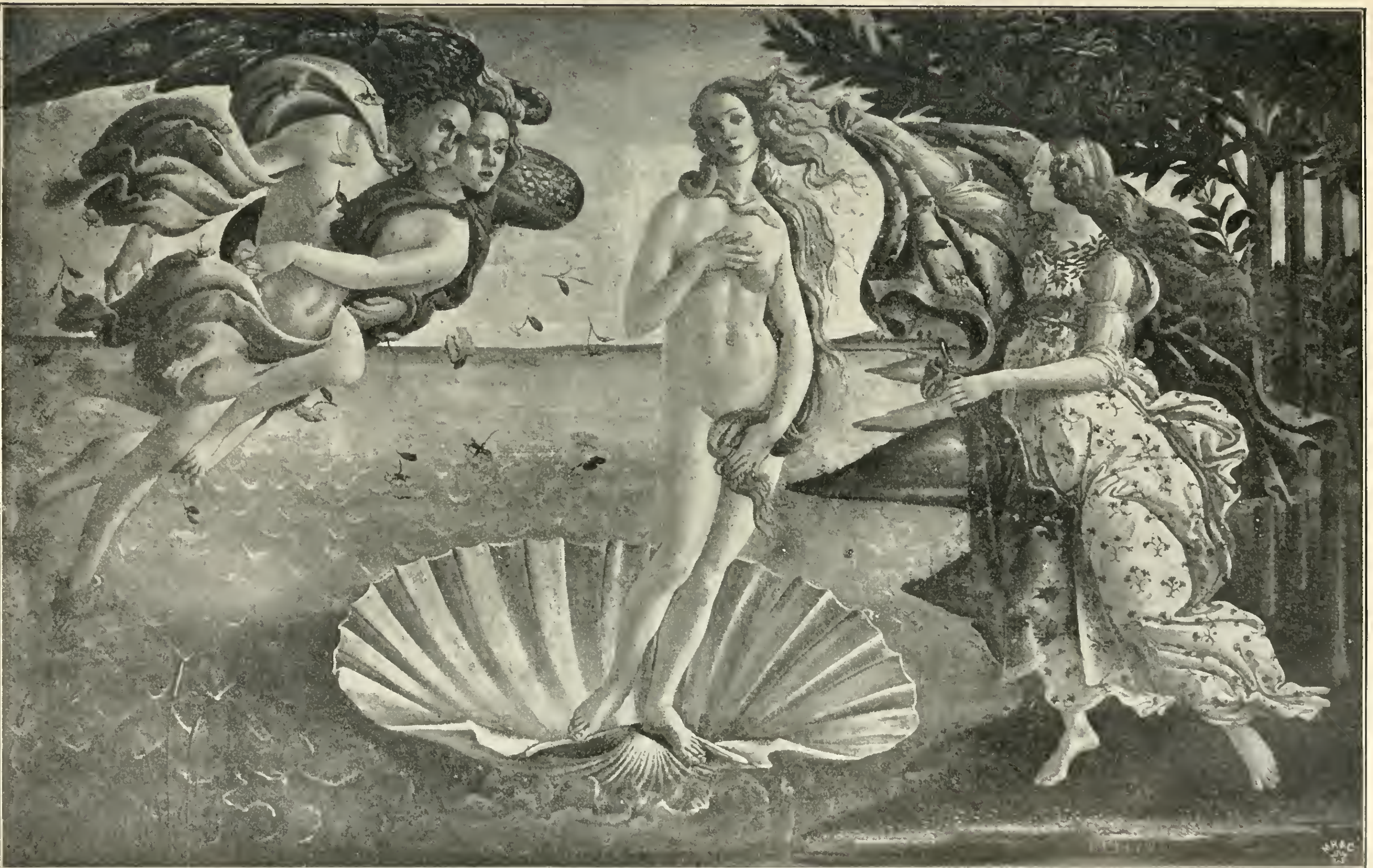


Abb. 68. Geburt der Venus. Florenz. Uffizien. (Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)



Abb. 69. Zwei Windgötter aus der Geburt der Venus.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

deutendste allegorische Gestalt, welche die Renaissance geschaffen hat. Ein üppiger Zweig wilder Rankrosen dient ihr als Gürtel, das mit unzähligen Blumen geschmückte Gewand zusammenzuhalten, ein dichter Kranz frischer Wiesenblumen umschließt statt schimmernder Juwelen ihren Hals und ein Diadem weißer Primel und blauer Cyanen ist in die blonden Haare geflochten. Fröhlichen Mutes kommt sie geschäftig daher, aus der unerschöpflichen Blütenfülle in ihrem Schoß die duftenden Kinder des Frühlings der Liebesgöttin auf den Pfad zu streuen. Eiliger noch stürzt die in einen zarten Schleier gehüllte Flora herbei, dem geflügelten Zephyr zu entrinnen. Aber schon hat der pausbäckige Windgott den Arm um die Schulter der erschrockenen Göttin geschlungen und bei dieser Berührung sprossen, wie die Verse Polizians erzählen, Rosen, Anemonen und Nelken aus ihrem geöffneten Munde hervor.

Überall ist die Stimmung heiter und gehalten, nichts ist übertrieben in Bewegung und Ausdruck; der Triumphzug der Venus, den wir im flüsternden Orangenhain belauschen dürfen, zieht still und geheimnisvoll wie ein schwankendes Traumgebilde an dem trunknen Blick vorüber. Keine bacchantischen Tänze begleiten ihn; nirgends äußert sich die Begierde nach raschem, zügellosem Genuß; aber wir meinen die Glückseligkeit des Augenblickes mitzuempfinden, den Himmel und Erde mit ihren schönsten Gaben schmücken, den selige Götter mit so himmlischer Ruhe genießen,

als dürften sie täglich solche Feste feiern. Das ist der beglückende Inhalt dieser genialen Schöpfung, an welcher die Harmonie des Ausdrucks und der Gedanken vielleicht am höchsten zu preisen ist, wie sie sich so rein nur noch in einem Gemälde Botticellis wiederfindet, der Geburt der Venus, die er gleichzeitig für denselben Kreis genußfroher Menschen geschaffen hat.

. . . Frau Schönheit ist's,
Von deren Lobgesang
Noch zittert Herz und Hand,
Die du so oft erkannt
Am fliegend goldnen Haar,
Am flatternden Gewand.

Mit diesen Versen aus einem Schönheitshymnus Rossettis läßt sich der poetische Zauber, welcher die Geburt der schaumgeborenen Aphrodite umschwebt, vielleicht am ersten in Worte fassen (Abb. 68). Das Festgedicht Polizians auf ein Turnier des Giuliano de' Medici scheint auch diesmal die unmittelbare Anregung gegeben zu haben; verraten doch überdies Primavera und Geburt der Venus eine tief innerliche Verwandtschaft.

Ein eng verschlungenes Paar rosenumflatterter Windgötter hat eben die leichte vergoldete Muschel ans Land getrieben, auf welcher Venus über den weiten Ocean dahergeschwommen kam (Abb. 69). Leise plätschernd umspielen die Wogen das schwankende Fahrzeug, auf dessen Rand die reizende Liebesgöttin steht, Brust und Schoß mit keuscher Gebärde bedeckend. Eine unendliche Fülle goldenen Haars umflattert die Himmlische, welcher die dienende Hore schon den ausgebreiteten Mantel entgegenhält, der über und über mit Frühlingsblumen bedeckt ist. Man hat diese Gestalt, von welcher das Berliner Museum eine schwächere Wiederholung bewahrt, mit Recht als das schönste Venusbild der neueren Kunst gepriesen; es läßt sich wohl überhaupt nur mit der schlummernden Venus des Giorgione in Dresden vergleichen, wo uns ebenso die Reinheit der Seele entzückt, die in der keuschen Hülle eines vollendet schönen Weibes Wohnung genommen hat. Wie eine Sage aus dem goldenen Zeitalter Saturns, das Marsilio Ficino in seinen Briefen mit so glühenden Farben geschildert



Abb. 70. Giovanni Tornabuoni im Kreis der sieben freien Künste. Paris. Louvre.

hat, redet dies Bild zu uns, vor welchem sich der Beschauer bald als unberufener Zeuge eines der heiligen Geheimnisse fühlt, welche die Natur im großen Buche ihrer Wunder verborgen hat. So wahr ist dieser Vorgang geschildert, so lebendig wirkt der jungfräuliche Reiz der atmenden Göttin, so unwiderstehlich die stürmische Bewegung ihrer Diener, daß wir das zitternde Rauschen des Lorbeerhains, das leise Plätschern der Wellen zu vernehmen glauben und mit Spannung den Augenblick erwarten, wo die Schaumgeborene wirklich ans Land steigen wird.

Steht Botticelli in allen seinen Schöpfungen für das Haus der Medici auf dem Boden des Humanismus, so setzte er in den Wandgemälden, die er in der bei Fiesole gelegenen Villa der Tornabuoni ausführte, die ehrwürdigen Traditionen des Mittelalters fort. Der reiche Giovanni Tornabuoni, ein Freund und Onkel des Magnifico, hat jahrzehntelang die ersten Maler und Bildhauer seiner Vaterstadt beschäftigt. Ghirlandajo schuf in seinem Auftrag die monumentalen Fresken im Chor von Santa Maria Novella, und für ihn meißelte Verrocchio das berühmte Sarkophagrelief im Bargello. Die im Jahre 1486 vollzogene Vermählung seines Erstgeborenen Lorenzo mit Giovanna degli Albizzi scheint endlich die Veranlassung geboten zu haben, Botticelli mit der Ausmalung jener Villa zu betrauen. Die arg zerstörten Fresken, die im Jahre 1873 in der Villa Lemmi unter der Tünche entdeckt wurden und sich seit 1881 im Louvre befinden, schildern auf der einen Seite den Neuvermählten, der in den Kreis der sieben freien Künste eingeführt wird, auf der anderen die junge Frau, welcher die vier Kardinaltugenden ihre Gaben darbringen. Verherrlicht das erste Gemälde (Abb. 70), wo die Dialectica den schüchternen Lorenzo dem Kreis der Schwesterkünste vorstellt, die sich um den Thron der Philosophie geschart haben, die reiche Bildung des jungen Tornabuoni, so preist das zweite Fresko, das leider so zerstört ist, daß wir den eigentlichen Vorgang nicht mehr feststellen können,



Abb. 71. Giovanna degli Albizzi empfängt die Gaben der vier Kardinaltugenden. Paris. Louvre.

Giovanna degli Albizzi als das Muster aller Tugenden (Abb. 71). Die Darstellung der sieben freien Künste, als Personifikationen der Wissenschaften, findet sich in Florenz schon am Campanile Giottos und in den Malereien der spanischen Kapelle. In Marmor gehauen scharen sie sich in Neapel um das Grab König Roberts, des Freundes Petrarcas, in Erz gegossen schmücken sie das Monument Sixtus' IV. in St. Peter in Rom. Aber weder hier, noch in den Gemälden des Melozzo da Forli in Urbino oder in Pintoricchios Malereien im Appartamento Borgia ist die Philosophie so deutlich als Königin aller Wissenschaften charakterisiert, wie sie Raffael endlich in der Schule von Athen verherrlicht hat.



Abb. 72. Detail aus der Villa Lemmi. (Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Dadurch gewinnt Botticellis Fresko in der That ein eigentümliches Interesse, er ist auch zugleich vor Raffael der einzige, welcher die Einzelgestalten in eine anmutig bewegte Scene zusammengefaßt hat, ohne die gewissenhafte Charakterisierung der einzelnen Personen aufzugeben. Die thronende Philosophie, in einen mit goldenen Flammen besetzten Mantel gehüllt, hat die Rechte lehrend erhoben und hält in der Linken den Bogen; zu ihren Füßen sitzen links Geometria mit dem Winkelmaß, Astronomia mit dem Globus, Musica mit der Orgel, rechts Arithmetica mit einer Zahlentafel, Grammatica mit Skorpion und Gerte und endlich Rhetorica mit der halbentfalteten Schriftrolle. Alle wenden ihre Aufmerksamkeit mehr oder minder teilnahmsvoll dem neuen Ankömmling zu, den eben Dialectica mit bezeichnender Handbewegung der huldvoll lächelnden, matronenhaft gekleideten Philosophia empfiehlt.

Nicht Venus und die drei Grazien, wie es bisher geschah, dürfen wir in den anmutigen, an die Töchter Jethros in der Sixtina erinnernden Frauengestalten erkennen, welche sich der jungen Gattin Lorenzos nahen (Abb. 72), sondern schon wegen des inneren Zusammenhangs mit dem ersten Bilde die vier Kardinaltugenden, wie sie in ganz ähnlicher Weise in Piero della Francescas berühmtem Bilde in den Uffizien, die Battista Sforza auf ihrem Triumphwagen begleiten, wie sie bei Dante (Purgatorium XXXI, V. 107) der Beatrice als Dienerinnen bestimmt wurden, ehe sie zur Welt herniederstieg. Aber was die vier Blumen bedeuten, von denen nur noch die Stengel erhalten sind, welche die erste der Frauen der Giovanna in ein

offen gehaltenes Tuch zu legen im Begriff ist, kann schon wegen der schlechten Erhaltung des Bildes schwer entschieden werden. Vielleicht symbolisieren sie ebenso viele Tugenden, deren die Neuvermählte in solch' feierlichem Akt teilhaftig werden soll.

in den Uffizien bewahrt wird, einem eng befreundeten Florentiner Edelmann, dem Fabio Segni, und Vasari rühmt, es hätte nicht schöner ausgeführt werden können, ein Urteil, das mit Recht auch heute noch gilt. Wer aber dies außerordentlich wohl-



Abb. 73. Der ungerechte Richter.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Am Schluß dieser Epoche seiner Entwicklung, wo er mehr in Villen und Palästen, als in Kirchen und Kapellen thätig war, wo er unter anderem auch die Zeichnungen zu einer Novelle Bocaccios für eine Hochzeitstruhe der Lucrezia Pucci entwarf, hat Botticelli endlich die von Vasari als letztes seiner Gemälde beschriebene „Verleumdung des Apelles" gemalt (Abb. 74). Der Künstler verehrte dies Bild, das heute

erhaltene Tafelbild mit der etwas größeren Anbetung der Königin von Santa Maria Novella vergleicht, vermißt in den Gesichtern die lebendige Farbe und die feine Zeichnung, in den langen hageren Fingern die Knochen und Gelenke. Wer es den wenig jüngeren, ruhe- und schönheitsvollen Venusbildern nähert, wird schmerzlich überrascht durch die maßlos stürmische Bewegung der Personen, die unruhig



Abb. 74. Die Verleumdung des Apelles. Florenz. Uffizien. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

flatternden Gewänder, den überreichlichen Goldauftrag und den verhängnisvollen, fast grauenerregenden Ausdruck einzelner Köpfe. Allerdings mochte der Gegenstand selbst, der inhaltlich auf eine durch Leon Battista Alberti in der Renaissancekunst populär gewordene Schilderung Lucians zurückgeht, eine leidenschaftlich bewegte Handlung verlangen, er mußte in der That schon an und für sich in einem Menschenherzen Grauen und Mitleid wecken, und doch wird niemand bestreiten dürfen, daß Botticelli in diesem mit einer gewissen Hast, aber mit vollkommener technischer Meisterschaft ausgeführten Gemälde die Sonnenhöhe seines Ruhms bereits überschritten hat.

Alles, was die Kunst vermochte, ist auf die goldene, marmorglänzende Dekoration einer Gerichtshalle verwandt, deren prächtige Pfeilerreihen einen weiten Blick auf die leuchtende Fläche des spiegelglatten Meeres gestatten. Wie in die Wände des ehrwürdigen Florentiner Nationalheiligtums von Orsanmichele, so sind hier lebensgroße Marmorbilder in die Nischen der Pfeiler eingelassen und alle frei gebliebenen Flächen des durch die schönen Verhältnisse ausgezeichneten Renaissancebaues an Sockel, Kapitäl und Wölbung mit reich vergoldeter Bildhauerarbeit geschmückt. Es ist ein Raum, den die Phantasie sofort mit edlen, daseinsfrohen Menschen bevölkert, welche die Tugenden all der marmornen Helden und Heiligen in sich selber wiederfinden; es scheint eine Stätte, wo nur die Weisheit sich hören lassen darf und die Gerechtigkeit geübt wird, ein Zufluchtsort, den Dichter und Denker aufsuchen werden, um in den kühlen Wandelgängen am Meeresstrande auf und ab zu gehen und sich für neue Geistesthaten zu rüsten.

Statt dessen sind wir Zeugen eines grauenhaften Ereignisses. In schneidendem Kontrast zu der marmornen Herrlichkeit umher, in bitterer Ironie auf die ernsten Standbilder von Gerechtigkeit und Tugend an den Wänden, schleppt ein lärmender Haufe einen unschuldig Verleumdeten vor das Tribunal des ungerechten Richters (Abb. 73), der sich mit Krone und Scepter, mit langem,



Abb. 75. Detail aus der Verleumdung des Apelles.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

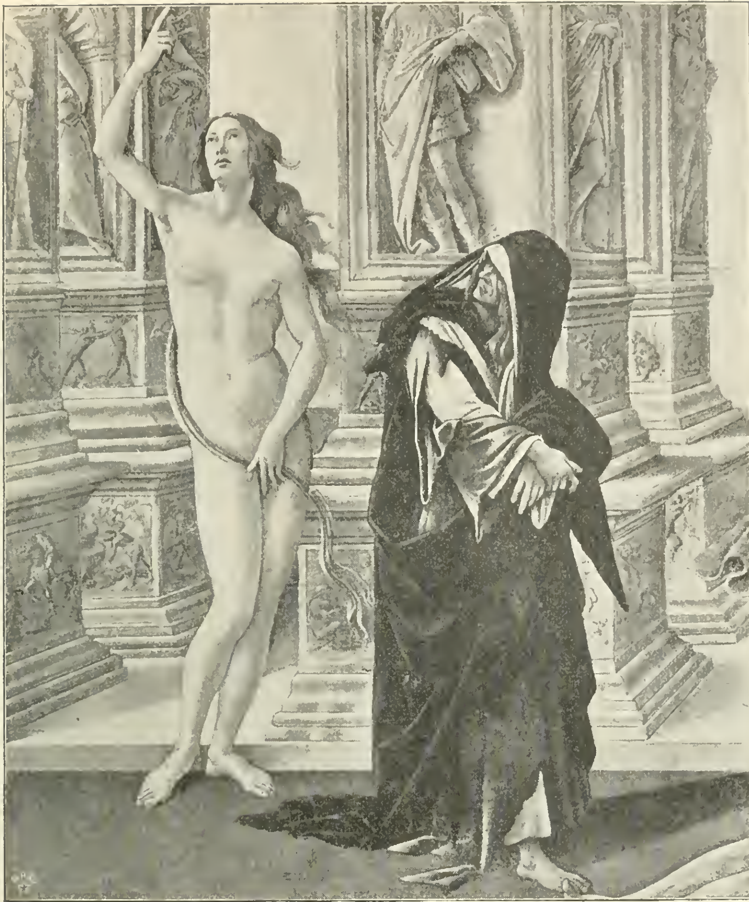


Abb. 76. Reue und Wahrheit.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

grünem Mantel bekleidet, auf reichverziertem Throne niedergelassen hat. Zwei seltsame Frauengestalten, „Unwissenheit" und „Argwohn," entsetzenerregend in der unwiderstehlichen Leidenschaft ihrer Gebärden, in der schleichenden Hast, mit welcher sie dem Sitzenden flüsternde Worte in die langen Eselsohren zuraunen, stehen rechts und links vom Thron. Man sieht, wie der schwankende König den leisen Beschwörungen der beiden sich hingibt und sich vorbeugt, die lauten Reden des „Neides" zu vernehmen, die dieser mit fast befehlender Gebärde vorträgt. Es ist ein unheimlicher Mann mit struppigem Bart und Haar, bleich und mißgestaltet, mit zerrissenen Gewändern, der die Linke beteuernd gegen den Richter emporhebt und mit der Rechten die „Verleumdung" herbeiführt, die eine brennende Fackel als trügerisches Symbol ihrer Wahrheitsliebe vor sich herträgt (Abb. 75). Eilig stürzt sie herbei, mit der Linken erbarmungslos das Opfer ihrer Ränke an den Haaren herbeizerrend, einen nackten Jüngling, der, seine Unschuld beteuernd, die gefalteten Hände zum Himmel emporgehoben hat. Anmutig scheint sie und verschlagen, sie ist in köstliche Gewänder gehüllt und so stürmisch in ihrem Thun, daß die geschäftigen Begleiterinnen „List" und „Täuschung" nicht mehr Zeit fanden, den Kopfschmuck zu vollenden, und noch eifrig beschäftigt sind, ihr den Strauß duftender Rosen in die fliegenden goldenen Haare zu flechten.

Langsamen Schrittes naht hinter den

hurtig vorwärtsstürmenden die quälende „Reue“ (Abb. 76). Die hagere häßliche Alte ist vom Kopf bis zu den Füßen in zerrissene Anadyomene frei nachgebildeten Frauengestalt, welche, den Blick nach oben gerichtet, die Rechte beschwörend gen Himmel erhoben hat.



Abb. 77. Die Ausgestoßene. Rom. In der Sammlung des Fürsten Pallavicini.
Mit gütiger Erlaubnis des Herrn Domenico Anderson in Rom reproduziert.

Trauergewänder gekleidet; sie hat die zitternden Hände in abwartender Haltung über den Schoß zusammengelegt und das grämliche Gesicht nach der nackten Wahrheit umgewandt, einer schlanken, der Venus

Das volle Licht des Tages flutet von allen Seiten in die luftigen Räume, bricht sich im goldenen Marmorschmuck der Wände und beleuchtet grell die merkwürdige Scene, welche nur noch inhaltlich unter die dem

Altertum entlehnten Schilderungen gehört, in Form und Ausdruck aber viel späteren Werken Botticellis aufs engste verwandt ist.

Etwa gleichzeitig mit der Verleumdung des Apelles mag das merkwürdige Bildchen beim Fürsten Pallavicini entstanden sein, das erst kürzlich in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, und die modernen Geister fast noch mehr erregt als Botticellis Madonnen- und Venusbilder, obwohl es sich keineswegs sonderlich guter Erhaltung erfreut (Abb. 77). Vor dem geschlossenen Thor eines monumentalen Florentiner Frührenaissancepalastes sitzt auf einer Steinbank, nur mit einem zerrissenen Hemde bekleidet, ein unseliges Weib, das Haupt, über welches die dunklen strähnenartigen Haare herabfallen, schluchzend in ihren Händen verborgen. Um sie her am Boden liegen ihre Kleider zerstreut, aber sie hat nicht mehr die Kraft und den Willen, die zitternde Blöße ihres Leibes zu decken. Schon spielt das kalte graue Licht des Morgens um die Quadermauern des Palastes, aber noch naht sich kein menschliches Wesen, die Jammernde zu trösten.

Welche Geheimnisse mag diese Brust verschließen? Was würden die Lippen, was würden die Augen erzählen, könnten wir das Haupt emporrichten, das jetzt in hoffnungslosem Schmerz herabgesunken ist? Alle Zeitgenossen rühmen den Schüler Fra Filippos im Leben als einen liebenswürdigen Mann voller Humor und Heiterkeit. In seiner Kunst ist Botticelli der Apostel des Schmerzes gewesen. Die klagend gedämpfte Wehmut seiner Madonnen steigert sich in dieser Ausgestoßenen zu einem so elementaren Ausbruch untröstlichen Jammers, daß wir in der Poesie und auch hier nur bei Shakespeare allein den entsprechenden Ausdruck zu finden vermögen für das was die bildende Kunst so wunderbar gestaltet hat. Den Beginn des 29. Sonnetes mag man getrost unter Botticellis Gemälde setzen:

When, in disgrace with fortune and men's eyes,
I all alone beweep my outcast state.

Vom Schicksal preisgegeben, bei den Menschen in Ungnade, ganz allein in Thränen, ausgestoßen — braucht es noch weiterer Worte, um die Stimmung dieses Bildes zu bezeichnen, dessen Deutung am Ende ein jeder am besten in sich selber findet?

Die eigentlich charakteristischen Äußerungen aber des inneren Lebens Botticellis in den goldenen Tagen des Lorenzo Magnifico bleiben doch die Venusdarstellungen, Primavera vor allem, und die Geburt der Aphrodite. In diesen Schöpfungen spiegelt sich mit wunderbarer Treue der Glaube an die Antike wieder, der damals alle Welt beglückte.

Aber ach, keines Sterblichen Fuß wird auf irdischer Wallfahrt jenes Land erreichen, wo Sinnenglück und Seelenfrieden eins. Ein fröstelndes Erwachen schreckte auch Botticelli auf aus seinen Träumereien, als die Donnerstimme Savonarolas sein Ohr erreichte; erschrocken suchte er nach einem Halt für Leben und Sterben, die Götter Griechenlands sanken wie Phantasmen in die Tiefe, und immer klarer, immer leuchtender hob sich aus dem dämmernden Meer der Kindheitserinnerungen das reine Symbol der christlichen Kunst, Maria, die Gottesmutter, empor.

IV.

Die Predigten Savonarolas und der persönliche Einfluß des großen Dominikanermönchs haben nicht nur das Madonnenideal der späteren Jahre Botticellis neu und eigenartig gestaltet. Wie der Künstler schon in der Wahl der ausschließlich biblischen Gegenstände durch Fra Girolamo bestimmt wurde, so spricht des Bußpredigers herber Geist auch sonst aus einigen der übrigens wenig zahlreichen Tafelbilder der letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens. Allen diesen Gemälden ist eine gesteigerte Empfindung eigen, vielen eine unerhörte Leidenschaftlichkeit in Ausdruck und Bewegung. Daneben häufen sich die Figuren, die Farbentöne werden kalt und düster und die Durchführung der Einzelheiten geschieht nicht mehr mit derselben Sorgfalt wie

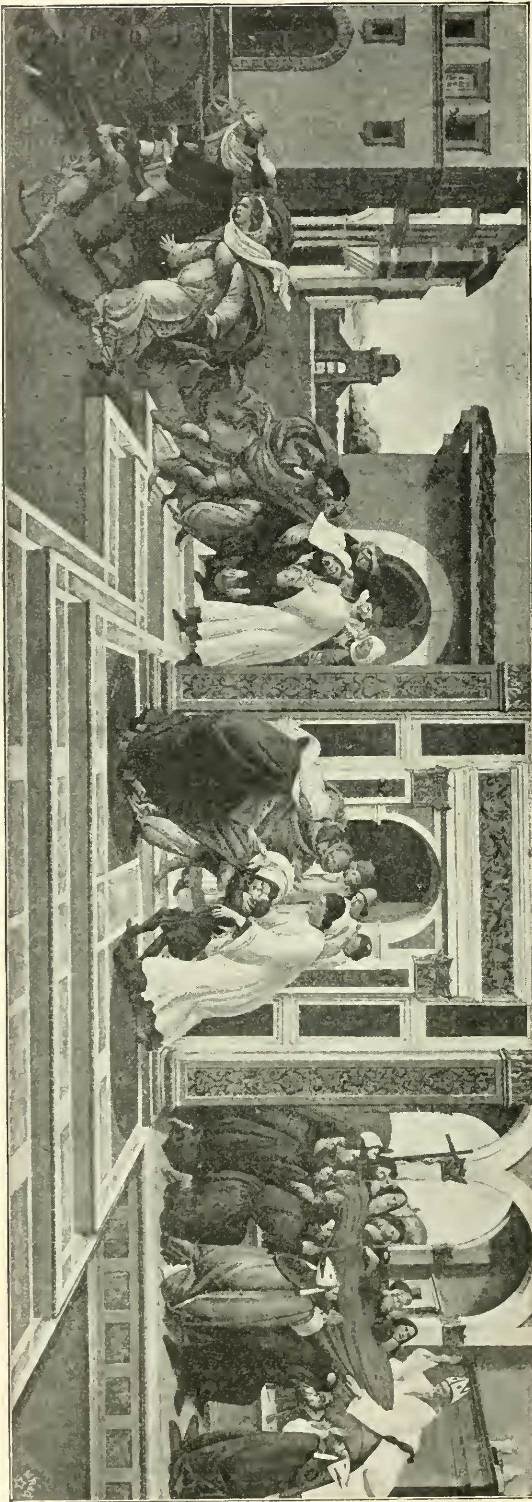


Abb. 78. Aus dem Leben des heiligen Zenobius. Galerie Dresden.
(Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

früher. Vier kleine Längstafeln mit Scenen aus dem Leben des heiligen Zenobius, die heute in London, Florenz und Dresden zerstreut sind (Abb. 78), offenbaren fast alle diese Fehler auf einmal; die mattfarbige Verkündigung in den Uffizien (Abb. 79) wurde sogar Botticelli schon abgesprochen, ist aber so reich an zarten Zügen, so glänzend gezeichnet und komponiert, daß Schülerhänden höchstens hier und dort die Ausführung in Farben überlassen sein mag. Wie demütig empfängt Maria, die sich eben vom Betpult erhebt, die Botschaft des knieenden Engels, wie wirkungsvoll ist der Prozeß des ehrerbietigen Übermittelns, des zögernden Empfangens in der erhobenen Rechten des Engels und der gesenkten Marias zum Ausdruck gebracht.

Hatte Savonarola in der Schilderung des Verhältnisses Marias zu ihrem Kinde das Mutterglück der Jungfrau als ein durch die prophetische Ahnung kommenden Wehs getrübtes darzustellen versucht, hatte er betont, wie sich in ihrer äußeren Erscheinung mehr die zitternde Erwartung eines ungeheuren Schicksals kundgab, als die reine Freude an ihrem erstgeborenen Sohn, so wußte er andererseits doch ihren Schmerz um den Gekreuzigten auf ein edles Maß zurückzuführen. In den Karfreitagspredigten der Jahre 1494 und 1495 stellte sich der gottgesandte Mann, dessen glühende Beredsamkeit den Höhepunkt erreicht hatte, mit seinen atemlos andächtigen Zuhörern, welche der mächtige Dom von S. Maria del Fiore nicht mehr zu fassen vermochte, unter das Kreuz, an das Grab des Herrn. Mit ergreifenden Tönen schildert er den letzten Akt des großen Heilsdramas, beim Abschied Christi von seiner Mutter beginnend, bis zur Kreuzerhöhung, und seine Phantasie wird nicht müde, die Qualen dieser letzten Stunden zu erschöpfen. „Aber denke nicht," so heißt es, „daß Maria schreiend durch die Straßen

ging und sich das Haar raufte und sich unsinnig gebärdete; sie folgte ihrem Sohn in Sanftmut und mit großer Demut. Sie vergoß auch wohl einige Thränen. Aber äußerlich schien sie nicht traurig allein, sondern traurig und fröhlich zugleich, so daß die Menschen sich wunderten, daß sie sich nicht wie andere Frauen gebärdete. Und so stand sie auch unter dem Kreuz, traurig und fröhlich zugleich und ganz versunken in das Geheimnis der großen Güte Gottes."

Aus diesen und ähnlichen Äußerungen Savonarolas hat man von jeher mit Recht die gehaltene Stimmung, den maßvoll schönen Ausdruck des Schmerzes der Pietà Michelangelos in St. Peter abgeleitet, aber auch Botticelli, dessen leicht erregter Sinn sich noch viel mächtiger von der großen Persönlichkeit des Dominikaners angezogen fühlte, konnte sich solchen eindringlichen Mahnungen nicht entziehen. In den beiden, um 1500 entstandenen Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, den einzigen, die er je geschaffen, suchte er die innere Erregung der um den Leichnam des Erlösers beschäftigten Frauen und Männer nicht in maßlosen Ausbrüchen egoistischen Jammers zu schildern, sondern in rührenden Beweisen zarter Fürsorge, grenzenloser Liebe für den Toten.



Abb. 79. Verkündigung. Uffizien. Florenz.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

In der Beweinung im Poldi-Pezzoli-Museum (Abb. 80) zu Mailand, die uns ebenso wie das noch viel bedeutendere Münchener Gemälde an den Eingang des offenen Felsengrabes führt, ist Maria bewußtlos in die Arme des von grimmigem Schmerz bewegten Lieblingsjüngers Christi gesunken. Maria Magdalena hat in stiller Fassung die Füße, die sie einst gesalbt, umfaßt, eine andere der heiligen Frauen ist beschäftigt, liebevoll das blutige Haar des Gemarterten zu trocknen, und nur eine dritte hat, unfähig ihren Jammer zu beherrschen, das Angesicht schluchzend in ihrem Mantel verborgen. So haben sie alle, im Abgrund ihres Jammers versunken, sich und die Welt vergessen, und nur Joseph von Arimathia, welcher hoch über den Frauen in der geöffneten Grabesthür erscheint, hält mit lautem Stöhnen Dornenkranz und Nägel in die Höhe.

Die Münchener Beweinung (Abb. 81) ist äußerlich und innerlich dem Mailänder Bilde aufs engste verwandt, aber die kunstvoll aufgebaute horizontale Komposition läßt noch Raum für die heiligen Petrus, Paulus und Hieronymus, die, ein wenig abseits stehend, in ernster Andacht ihren Heiland betrauern. Der Vorgang ist hier noch dramatischer geschildert wie vorhin, der Schmerz äußert sich heftiger, die Farben sind düsterer, und durch eine außerordentliche Kunst der Perspektive fühlt sich der Beschauer viel mehr als Teilnehmer der im schaurigen Dunkel des Grabes vor sich gehenden Handlung, wie im Mailänder Gemälde. Im toten Christus bewundern wir den herben Realismus, in seiner halbohnmächtigen Mutter den Ausdruck edler Resignation, in den Männern und Frauen rings umher das schöne Maß von Schmerz und Liebe, die sich bald heftiger, bald gelinder äußern und alle miteinander in gleicher Weise erfüllen.

Die Tafelbilder Botticellis lassen sich nur bis zum Jahre 1500 verfolgen, bis zu jener von ihm selbst mit Jahreszahl und Namen bezeichneten Anbetung der Könige in London, in welcher er seiner Begeisterung für Savonarola einen so seltsamen Ausdruck verlieh. Selbst wenn man die im XVII. Jahrhundert grell übermalte Anbetung in den Uffizien mit den nicht weniger merkwürdigen Bildnissen des Savonarola und des Lorenzo de' Medici links neben Joseph später entstanden lassen sein will, so genügt dies Gemälde nicht, um die lange Frist der letzten zehn Jahre im Leben eines rastlos schaffenden Genies auch nur annähernd auszufüllen. Überdies stand Botticelli noch im rüstigen Alter von 58 Jahren, als er am 17. Mai des Jahres 1510 in der Heimat starb; er war also erst 48 Jahre alt, als er sein letztes, uns mit Bestimmtheit bekanntes Tafelbild vollendete, ein Werk, so meisterhaft in der Technik, so wahr im Ausdruck, so originell in der Erfindung, daß es Vasaris abenteuerliche Behauptung, der Künstler habe als Nachfolger Savonarolas überhaupt nichts mehr geleistet, aufs nachdrücklichste Lügen straft. Was mag nun den thätigen Meister, dessen unermüdlichen Fleiß die Zahl seiner Werke so unwiderleglich bezeugt, das letzte Dezennium eines sich in Arbeit verzehrenden Lebens beschäftigt haben? Sind wir nicht berechtigt, von seiner geübten Hand noch köstliche Werke zu erwarten, abgeklärte Äußerungen eines gereiften Verstandes, eines ungeheuer beweglichen, immer sich erweiternden, immer sich vertiefenden inneren Lebens?

Der Biograph von Arezzo, dessen Nachrichten über Botticellis letzte Lebensjahre nur geringe Ansprüche auf Glaubwürdigkeit erheben können, flicht doch eine Notiz in das schwer zu entwirrende Gewebe von Wahrheit und Dichtung ein, die uns den Weg zeigt, auf welchem wir die äußere Thätigkeit und die innere Entwickelung des Künstlers bis an sein Ende verfolgen können. „Als ein Mann von tiefen Gedanken," heißt es hier unter anderem, „kommentierte er einen Teil Dantes, illustrierte das Inferno und ließ es drucken; und da er auf diese Dinge viel Zeit verwandte und nichts anderes mehr arbeitete, so folgten daraus für sein äußeres Leben Unordnungen ohne Ende."

Ein tiefes Interesse für die Persönlichkeit Dantes, eine umfassende Kenntnis der göttlichen Komödie, deren Inhalt den Florentiner Künstlern von Giotto bis auf Michelangelo geläufig gewesen ist, kommt hier und dort schon in früheren Werken Botticellis zum Ausdruck. Nach Giottos berühmtem Bilde in den Uffizien hat er ein Porträt Dantes gemalt, das sich heute



Abb. 80. Grablegung Christi. Mailand. Museo Poldi-Pezzoli.



Abb. 81. Beweinung Christi. München.

in einer englischen Privatsammlung befindet, für seine Schilderung der Gottesmutter hat er sich an dem herrlichen Marienhymnus im dreiunddreißigsten Gesang des Paradieses begeistert und seine erhabensten Madonnendarstellungen mit dem tiefsinnigen Motto geschmückt:

Vergine madre, figlia del tuo figlio.

Keins der Tafelbilder aber, die den Namen Botticelli tragen, offenbart so deutlich das Studium Dantes, wie seine vielbesprochene Himmelfahrt der Maria, die im Auftrag des Dichters Matteo Palmieri schon vor dem Jahre 1475 entstand. Allerdings gehört die malerische Ausführung des ganzen Bildes Schülerhänden an und wird mit Recht dem Botticelli abgesprochen, aber ebenso sicher liegt Vasaris Behauptung, der Meister habe das Gemälde eigenhändig ausgeführt, die Wahrheit zu Grunde, daß Botticelli selbst nach Angaben des gelehrten Bestellers Zeichnung und Komposition entworfen hat (Abb. 82). Unten stehen auf einem Hügel, von dem man nach rechts und links einen unermeßlich weiten Blick in die bergumkränzte Ebene genießt, die zwölf Apostel in bewegter Haltung um das geöffnete Grab Marias, aus welchem unzählige Lilien ihre weißen Häupter emporstrecken. Palmieri und seine Ehegattin knieen auf beiden Seiten anbetend in gemessener Entfernung. Über ihnen aber hat sich der Himmel aufgethan. In neun konzentrischen Reihen, genau in der Ordnung, wie Dante das Paradies beschreibt, erscheinen in dreimal drei Reihen die heiligen Heerscharen — la milizia santa — Patriarchen, Propheten, Apostel; Evangelisten, Märtyrer und Konfessoren; Doktoren, Jungfrauen und die Scharen der Engel, die in immer enger werdenden Kreisen den Thron des höchsten Gottes umgeben, „wie die Blätterreihen den Kelch einer weißen Rose." Vor diesem Thron kniet die Jungfrau in krystallenem Himmel, wo zahllose Cherubim das Lob des Allmächtigen preisen und die Erwähltesten des himmlischen Geschlechts, Petrus und Johannes auf der einen, Adam und Eva auf der anderen Seite im Gewimmel der Engelschöre sichtbar werden, genau wie Dante sie gesehen.

Die böswillige Nachwelt hat indessen nicht nur Dantes Einflüsse in diesem merkwürdigen Bilde erkennen wollen. Matteo Palmieri selber hatte in einem, dem Dante nachgebildeten Gedicht, welches er „la città di Vita" nannte, das Paradies durchwandert und hier eine ketzerische Ansicht des Origenes über die bei der Empörung Lucifers neutral gebliebenen Engel vertreten, die man im Gemälde Botticellis wiederzufinden glaubte. Die Kapelle in San Pietro Maggiore wurde auf Befehl der geistlichen Obrigkeit geschlossen und ist erst nach langen Jahren der Öffentlichkeit zurückgegeben worden. Das Altarbild aber, welches durch die ihm zugefügten Unbilden arg gelitten hatte, wurde von dem letzten Sproß der Palmieri nach England verkauft und wird heute in der Londoner Nationalgalerie aufbewahrt.

Ein gütigeres Geschick als das, welches über Michelangelos in einem Schiffbruch zu Grunde gegangene Dante-Illustration waltete, hat Botticellis monumentales Werk, das fast die ganze göttliche Komödie in Bildern darstellt, bis auf den heutigen Tag fast unversehrt erhalten. Wie so vieles andere im Leben des Meisters, ist auch die Entstehungszeit dieser gewaltigen Arbeit, die im Auftrag des Lorenzo di Pier Francesco de' Medici unternommen wurde, nicht mehr mit Sicherheit nachzuweisen. Sie mag schon nach der Rückkehr Botticellis aus Rom, teilweise sogar früher begonnen sein, wurde aber wohl jedenfalls erst in den letzten Lebensjahren des Künstlers so weit, wie wir sie heute vor uns sehen, vollendet. Es wird die Beschäftigung mit Dante gewesen sein, welche den alt gewordenen Meister die Außenwelt vergessen ließ, und wenn wir auch von einem Dantekommentar Sandros heute nichts mehr wissen, so bezeugt Vasaris Äußerung doch jedenfalls das eindringliche Studium, welches er dem größten Dichtergenius Italiens gewidmet hat. Daß der Künstler über so ernster Gedankenarbeit, als deren herrliche Frucht wir heute die Illustration der Divina Commedia bewundern, über wiederholten verunglückten Versuchen, seine, schon von den Zeitgenossen aufs höchste bewunderten Zeichnungen stechen zu lassen, äußerlich in Not und Elend geraten ist, scheint mehr als glaublich, wenn auch Vasaris Bericht, daß er am Ende seines Lebens völlig fremder Unterstützung anheimfiel, sicher übertrieben ist.



Abb. 82. Himmelfahrt Marias. London. Nationalgalerie. (Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Ist doch überhaupt das ganze Leben Botticellis in so engen Grenzen verlaufen, so arm an äußeren glänzenden Erfolgen, daß es in der Schilderung des Biographen vollständig in der Aufzählung seiner Werke aufgeht. Und bezeugen diese am Ende nicht mehr als Worte die bedeutsame Stellung, welche der Schüler Fra Filippos und Verrocchios, der Freund und Zeitgenosse Lionardos, der Vorläufer Michelangelos in der Kultur des Quattrocento behauptet? Allen Geistesströmungen jener vielbewegten Zeit ist seine Kunst ein treuer Spiegel gewesen. Verarbeitet er in den Madonnenbildern seiner Jugend die volkstümlichen Traditionen des Mittelalters, so scheint er als Maler am Hof Sixtus' IV. ganz vom Geist tiefsinniger theologischer Weisheit durchdrungen; aber nach Florenz in den Dienst der glänzenden Medici zurückgekehrt, wird er ein begeisterter Herold der dem klassischen Altertum nacheifernden Ideale, um endlich alles das, was er bis dahin erlernt und erstrebt, in der Nachfolge Savonarolas zu ertöten oder zur letzten Entwickelung zu treiben.

Wenn er nun, als schon der Feierabend hereinbrach, den Dante zur Hand nahm, um dort nach neuen Quellen zu graben, der dürstenden Seele den letzten Lebenstrunk zu reichen, mußte er nicht in den unsterblichen Gesängen von den Welten des Jenseits die tiefe selige Befriedigung, die große weltentrückte Ruhe finden, die er, jeder verheißungsvollen Einwirkung der Außenwelt sich hingebend, je länger desto ängstlicher, desto hoffnungsloser gesucht hatte? Wohlan, freuen wir uns, daß die melodienreiche Symphonie dieses tief im Geist verborgenen Künstlerlebens in so mächtig tönenden Akkorden ausklingt!

Die Zahl der noch erhaltenen Zeichnungen und Blätter Botticellis, welche sich auf Dantes erhabene Dichtung beziehen, „daran Hand angelegt hat Erd' und Himmel,“ beträgt nicht weniger als 96 und umfaßt das ganze Werk bis auf sieben fehlende Gesänge des Inferno II—VII und XIV. Seit dem Jahre 1881 bewahrt das Berliner Kupferstichkabinett 88 dieser Blätter — darunter 85 mit Zeichnungen —, die sich bis dahin in der Hamiltonsammlung befanden. Acht Zeichnungen zum Inferno, I, IX, X, XII, XIII, XV und XVI und eine Gesamtansicht der Hölle, befinden sich heute in der Vaticana, wo sie bis vor kurzem einem Handschriftenbande der Königin Christine von Schweden aufs Geradewohl eingefügt waren, jetzt aber in besonderer Mappe so gehütet werden, wie sie es verdienen. Jedes Blatt bringt auf der „Haarseite“ den Text, auf der „Fleischseite“ die Zeichnung eines Gesanges und ist so angelegt, daß der Leser in übersichtlicher Weise Text und Zeichnung desselben Gesanges auf zwei aufeinander folgenden Seiten nebeneinander fand, wenn er den Band aufschlug. Sämtliche Zeichnungen wurden mit dem Stift entworfen und mit der Feder nachgezogen, und man vermutet, weil eine Zeichnung in Berlin und drei im Vatikan — wohl schwerlich von Botticelli selbst — in Deckfarben ausgeführt wurden, daß ursprünglich nach Art älterer Dante-Illustrationen eine vollständige Ausführung in Farben geplant war.

Eine fortschreitende Entwickelung in der tieferen Durchdringung des Stoffes, in der Feinheit und Sicherheit der Zeichnung, in der Übersichtlichkeit der Komposition läßt sich klar vom Inferno zum Purgatorio in aufsteigender Linie verfolgen. Hier möchte man auch am ersten an einen zeitlichen Zusammenhang glauben, und wenn eine Arbeit, die so viel wirkliches Studium, so tief innerliche Sammlung verlangte, durch andere Bestellungen des vielbeschäftigten Künstlers oft unterbrochen wurde und sich durch lange Jahre hinziehen mochte, so bleibt die episch erzählende Weise doch immer dieselbe; auf einer Bildfläche werden eine Reihe von Vorgängen nebeneinander entwickelt, und der Faden spinnt sich bald schneller, bald ruhiger in leicht bewegtem Tempo bis zum Paradiese fort. Hier aber gibt sich deutlich eine Veränderung des Grundplans kund. Botticellis gereifte Einsicht fühlte jetzt die Unzulänglichkeit einer beschreibenden Darstellungsweise von Dingen, die nur eines Dichters erhabene Phantasie geschaut, und indem er sich begnügte, in den stets wechselnden Minen und Gebärden der beiden, auf einmal um das Doppelte vergrößerten Gestalten von Beatrix und Dante, den Wiederschein der unbegreiflichen Geheimnisse Gottes abzuspiegeln, die er nicht zu schildern wagte, stellte er demütig seine Kunst



Abb. 83. Dante. Inferno XXXI.

in den Dienst der Dichtung und hat das Verständnis seiner Zeichnungen von der genauen Kenntnis der Divina Commedia abhängig gemacht. Man kann vielleicht aus solchem Verfahren weitere Schlüsse ziehen und in der peinlichen Gewissenhaftigkeit, mit welcher in der Illustration von Inferno und Purgatorio Scene für Scene des Textes gleichsam kommentiert wurde, den Willen des Bestellers erkennen, der sich sicher nicht mehr geltend machte, als Botticelli im Paradiese jede Interpretation der einzelnen Gesänge aufgab. Hier blieben überdies eine Reihe von Blättern unvollendet, andere wurden nur leicht mit dem Stift skizziert, möchte man da nicht annehmen, daß das Werk niemals ganz an den genannten Besteller, einem kunstliebenden Sproß aus einer Seitenlinie der Medici, abgeliefert wurde, der im Jahre 1503 schon starb, und daß Botticelli die liebgewordene Arbeit auf eigene Hand nach eigener Auffassung fortgesetzt hat?

Dann wären die Zeichnungen zu Hölle und Fegefeuer vor 1503, zum Teil wahrscheinlich lange vorher beendet gewesen, und erst nach dem Tode des Lorenzo di Pier Francesco entstand das Paradies, das allerdings so, wie es heute vor uns liegt, einen Besteller, der im letzten Grunde doch vom Bilde eine Erklärung des Textes erwartete, wenig befriedigt haben mochte.

Ein farbig ausgeführtes Übersichtsblatt des trichterförmigen in neun Kreisen sich verengernden Inferno beginnt die Schilderung, es folgt die köstliche Illustration des ersten Gesanges. Wir sehen Dante einsam und gedankenvoll im dunklen Wald einherschreitend und sehen, wie dem Verirrten von Pardel, Leun und Wölfin Bedrohten der ehrwürdige Virgil zu Hilfe kommt.

Der langbärtige Alte in der eigentümlich-orientalischen Tracht, dem langen Talar, dem kurzen Schultermantel, dem hohen pelzbesetzten Hut, wird nun mit wahrer Meisterschaft als kundiger Führer, tröstender Freund, väterlicher Ermahner und Lehrer des oft verzagten, immer wißbegierigen Dante geschildert, den er erst im neunundzwanzigsten Gesang des Purgatoriums verläßt, nachdem er schon vorher demütig die Führerschaft dem römischen Dichter Statius abgetreten hatte, selber als Heide unfähig, die Glaubensgeheimnisse Gottes zu erklären und zu schauen. Mit staunenswerter Be-

herrschung des Stofflichen, einer Gestaltungskraft, die keine Grenzen kennt, einer Phantasie, die selbst der Dichter nicht übertreffen konnte, schildert Botticelli alle Schrecken der Hölle, die wilde Qual der Verdammten, die teuflische Freude unbarmherziger Dämonen. Welch eine Fülle von Gedanken, welch eine Leichtigkeit, zu erfinden, welch eine Kunst, zu komponieren offenbart z. B. die Zeichnung zum neunten Gesang des Inferno, wo die gefallenen Engel Virgil und Dante, die Phlegias eben widerwillig über den Styx gesetzt hat, den Eingang in die Stadt der Feinde Gottes verweigern. Auf dem Turm erscheinen die wütenden, schlangenumgürteten Furien, den Eindringlingen das Medusenhaupt entgegenhaltend, vor deren Anblick der fürsorgende Virgil mit beiden Händen den erschrockenen Dante schützt. Unten treibt ein Engel, den wir im Hintergrund noch einmal wie der Sturmwind eiligen Schrittes durch flüchtende Teufel und Verdammte dahinfahren sehen, die aufrührerischen Dämonen in den Turm zurück, und unter seinem Schutz gelangen die kühnen Höllenfahrer in die festummauerte Stadt, wo wir sie zwischen den glühenden Särgen einherschreiten sehen, in denen die Ungläubigen und Ketzer die furchtbare Strafe erleiden. In ähnlicher Weise werden fast auf jedem Blatt in gedrängter Kürze die Hauptbegebenheiten eines Gesanges geschildert, und überall bewundern wir die Kunst der Perspektive, die unermüdliche Phantasie, die anatomischen Kenntnisse, welche Botticelli in der Darstellung unzähliger Menschenleiber in jeder nur denkbaren Stellung entwickelt. Um aus dem vielen nur noch ein letztes hervorzuheben! Welch eine Sicherheit und Schönheit der Zeichnung offenbart sich in den sechs mächtigen Giganten, die an der Mündung des Brunnens vor dem letzten Kreise Wache halten, unter denen der Gefesselte links mit dem Schnurrbart und der Kette um den Hals sich so deutlich als eine Reminiscenz an den sterbenden Fechter im Kapitolinischen Museum kundgibt (Abb. 83).

Antäus, allein ungefesselt, hat Virgil und Dante mit der Rechten erfaßt und in kühner Verkürzung sich bückend, läßt er die beiden in den Grund der Hölle hinab, wo die Verräter in vier Abteilungen im Eise erstarren und Satan selber in qualvollem Hunger die Verdammten verschlingt. Wie weit Botticelli in seinen Dantezeichnungen selbst die größten Meister seiner Zeit überragte, lehrt ein Vergleich mit den im Jahre 1502 vollendeten grau in grau ausgeführten Sockelfresken der S. Brizio-Kapelle im Dom von Orvieto, wo Luca Signorelli in elf kleinen Rundbildern die ersten elf Gesänge des Purgatorio illustriert hat. Signorelli muß sich schon des beschränkten Raumes wegen begnügen, aus den wechselnden Bildern eines jeden Gesanges ein einziges auszuwählen, das, aus dem Zusammenhang herausgerissen, nicht einmal immer leicht gedeutet werden kann. Er schildert z. B. als Illustration zum ersten Gesang den knieenden Dante vor Cato in felsiger Landschaft, während Botticelli, begierig, durch sein eigenes Wissen dem Leser das Verständnis Dantes zu erleichtern, mit leichter Hand einen vollständigen Orientierungsplan des Läuterungsberges entwirft, der sich nach des Dichters Auffassung auf der der Erdoberfläche entgegengesetzten Seite, Jerusalem gerade gegenüber, aus der blauen Meeresflut erhebt (Abb. 84). Sämtliche dreiunddreißig Illustrationen zum Purgatorium sind erhalten, bis auf den achten Gesang, der nur mit dem Stift angedeutet ist, fast alle vollständig mit der Feder ausgeführt; und so begleiten wir die Dichter Schritt für Schritt auf dem beschwerlichen Aufstieg des steilen Berges, wo die gewaltsam Getöteten und die säumigen Sünder des Einlasses in die Pforte des Läuterungsortes harren. Die Illustrationen zum neunten Gesang (Abb. 85), wo ein Adler den träumenden Dante bis zum Mauerkreis des Purgatoriums emporträgt und ein Engel mit flammendem Schwert dem Knieenden die sieben P. auf die Stirn schreibt, zum zwölften Abschnitt, dem Kreise der Hochmütigen, wo ein Engel sich zum Führer erbietet und den Dichter mit derselben Innigkeit umarmt, wie die Engel die Dominikanermönche auf der Anbetung vom Jahre 1500, zum siebenundzwanzigsten Gesange endlich, wo Virgil den zögernden Dante überredet, auf Geheiß des Engels die Flammen zu durchschreiten, in denen die Wollüstigen büßen und den ganz geheiligten Dichter mit dem Lorbeer krönt, ehe er ihn seiner Führung entläßt — diese drei Blätter sind vielleicht die herrlichsten unter den Schil-

derungen aus dem ersten Teil des Purgatoriums. Sie werden nur noch durch den poetischen Zauber der letzten Gesänge übertroffen, wo durch den Künstler das Dichterwort zur That geworden ist, wo Botticelli mit peinlicher Treue an den Text der Dichtung sich anlehnend, doch Visionen seines eigenen Geistes verkörpert zu haben scheint.

Zum ersten- und letztenmal in der ganzen Bilderreihe, die Hölle und Fegefeuer illustriert, ist im 30. Gesang des Purgatorio, wo das Wiedersehen von Beatrice und Dante geschildert wird, auf der ganzen Pergamentfläche nur ein einziger Vorgang dargestellt, und doch ist dieses Blatt das figurenreichste der ganzen Folge (Abb. 86). Auf dem von einem Greifen gezogenen Triumphwagen der Kirche, an dessen vier Ecken die vier Evangelistensymbole sichtbar werden, thront Beatrice, in weiße Schleier gehüllt, das Haupt mit einem Ölzweig bekränzt, von zahllosen Engeln umringt, welche Rosen durch die Lüfte streuen. Sieben Himmelsboten sind mit den sieben Leuchtern der Offenbarung vorausgeeilt, ihnen folgen vierundzwanzig Älteste mit erhobenen Büchern, alle rückwärts gewandt nach dem Wagen der Kirche, an dessen Rädern die drei geistlichen und die vier weltlichen Tugenden einhertanzen, dem die beiden Apostelfürsten, die vier Kirchenväter und als letzter „zwar schlafend, doch mit sinnigem Antlitz“ der Evangelist Johannes folgen. Dante steht allein mit Statius am anderen Ufer des Letheflusses; der heißersehnte Anblick Beatrices hat in ihm die Glut der alten Liebe aufs neue angefacht, aber von Reueschmerzen ganz durchdrungen, senkt er beschämt das Haupt, als ihm die Freundin mit herben Worten die Schuld vergangener Tage ins Gedächtnis zurückruft. Erst nachdem er, wie auf dem nächsten Blatt mit höchster Anmut geschildert wird, von Beatrice selbst in das reinigende Wasser des Flusses getaucht ist, nachdem ihn die vier Kardinaltugenden in die Mitte genommen, entschwindet dem Dichter die schmerzliche Erinnerung seiner Sünden, und durch ein zweites Bad geheiligt und gestärkt, ist er nun endlich „rein und bereit zum Aufflug nach den Sternen.“

Gleich in der Illustration zum ersten Gesang des Paradieses verzichtet Botticelli darauf, dem Leser der göttlichen Komödie durch das Bild das Verständnis des Textes zu erleichtern; er schickt nicht mehr wie bei

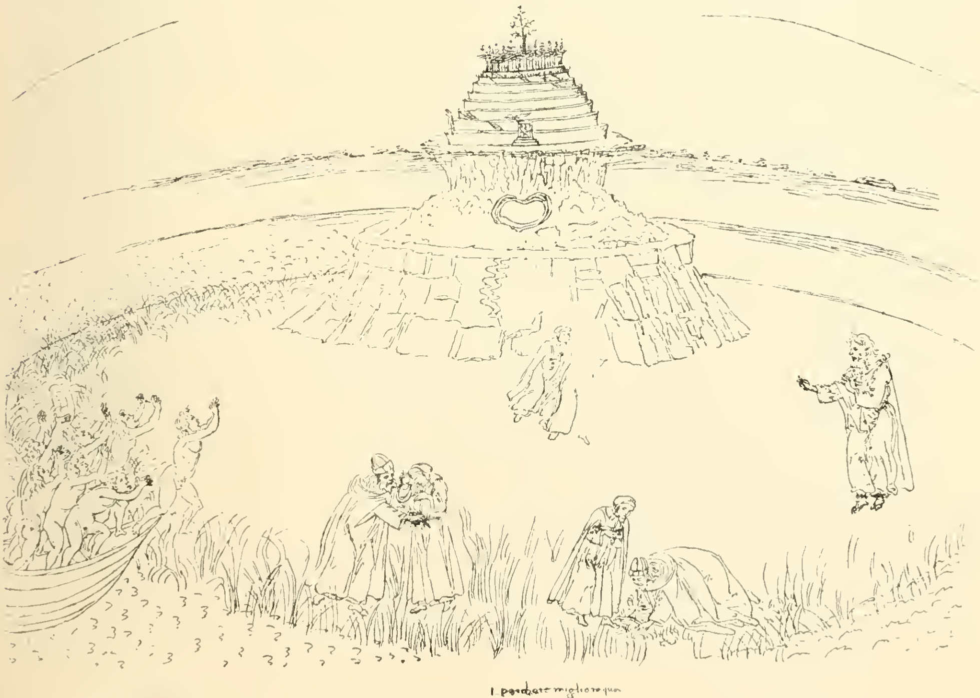


Abb. 81. Dante. Purgatorio I.

den Zeichnungen zu Hölle und Fegefeuer einen Übersichtsplan voraus, wie ihn doch Beatrice selber gleich in den beiden ersten Gesängen ausführlich entwickelt, sondern ganz der eigenen Eingebung folgend, begnügt er sich, Dante und seine Führerin darzustellen, wie sie, von seliger Sehnsucht getragen, über den letzten Kreis des Purgatorio zum Himmel emporschweben (Abb. 87). Auch hier fesselt uns mit geheimnisvollem Zauber die edle Einfalt der tief beseelten Schilderung. Die strahlenden Augen weitgeöffnet der Sonne entgegengerichtet, schwebt das galt, des Paradieses heilige Geheimnisse dem menschlichen Auge zu offenbaren, wußte er keinen Rat, wie aus dem verschiedenartigen, oft abstrakten Inhalt der einzelnen Gesänge konkrete Züge herauszugreifen seien, gaben schon die Anzeichen des müden Alters, des nahenden Todes sich kund und trieb es den Meister, das Werk zu vereinfachen, um es vollenden zu können? Jedenfalls äußert sich in der einfachen, aber mit unendlicher Mannigfaltigkeit in Mienen und Gebärden immer neu erfundenen Gruppe von Beatrice und Dante



Abb. 85. Dante. Purgatorio IX.

Paar durch die schlanken fast blätterleeren Bäume empor, wie sie mühsam oben auf den Bergeshöhen gedeihen, Beatrice mächtig vorwärts strebend voran, den lorbeergekrönten Dante nach sich ziehend, der mit schüchternem Entzücken zum erstenmal des Äthers reine Lüfte trinkt.

Man kann Botticelli den Vorwurf einer gewissen Monotonie nicht ersparen, wenn er sich in den ersten achtundzwanzig Gesängen des Paradieses in der Hauptsache begnügt, Dante und Beatrice allein auf ihrer Wanderung durch die sieben Planeten und durch den Fixsternhimmel zu schildern. Fühlte er seine Gestaltungskraft erlahmen, wo es ein ebenso tiefgehendes Studium der „heiligen Dichtung," wie es sich durch die sorgfältigste Beobachtung des Buchstabens in Inferno und Purgatorio offenbart. Läßt sich doch jede Bewegung, jedes Mienenspiel der beiden durch einen Vers des entsprechenden Gesanges belegen. Bald schreiten sie ruhig nebeneinander her und Beatrice erklärt dem horchenden Freunde die wechselnden Wunder, die sein Auge schaut, die unergründlichen Geheimnisse, die sein Verstand nicht fassen kann. Bald sehen wir, wie sie den Zweifelnden stärkt, den Zagenden tröstet, den Fallenden aufrichtet und den Erblindeten der wiederkehrenden Seh-



Abb. 86. Dante Purgatorio XXX.

kraft versichert. Mit prophetischem Geist errät sie seine Fragen, bevor er sie geäußert, mit sanftem Tadel weist sie ihn zurecht, und selbst von göttlicher Sehnsucht emporgetragen, beseelt sie endlich das von tausend Empfindungen zerrissene Herz des Dichters mit dem reinen Feuer der eigenen Liebesglut. Welch eine hinreißende Schönheit der Zeichnung, welch ein Adel der Empfindung offenbart sich z. B. in der Illustration des siebenten Gesanges, wo Beatrice und Dante in der Sphäre des Merkur erscheinen, von unzähligen durch Feuerflammen symbolisierten Geistern umkreist (Abb. 89). Hier steht der zweifelnde Dichter demütig gebeugten Hauptes vor jener, deren Name schon sein großes Herz in Furcht und Liebe erbeben machte, und sie, mit allen Reizen der Jugend geschmückt, belehrt den alt gewordenen Denker, zustrahlend ihm ein Lächeln, „darob man selbst im Feuer glücklich würde," mit sanften Worten über den Grund der Kreuzigung Christi, über die Unsterblichkeit der Seele und über die Auferstehung der Toten.

Es erhellt aus den letzten Zeichnungen zum Paradiese, die alle unvollendet, zum Teil nur flüchtig skizziert sind, daß Botticelli, an den Text der Gesänge sich anlehnend, hier noch einmal Kompositionen im großen Stile geplant hat. Die Pergamentblätter für den 31. Gesang wie für den 33., sind völlig frei geblieben, die Kompositionen zum 32. ist in großen Zügen angedeutet als ein mächtiger Felskegel, auf deren Höhe Christus und die Madonna thronen, und nur die Zeichnungen 28—30 lassen die Absichten des Künstlers mit Bestimmtheit erkennen. Die figurenreiche Illustration des 28. Gesanges ist fast ganz vollendet und erregt überdies durch ein interessantes Detail besondere Aufmerksamkeit (Abb. 88). Dante und Beatrice erscheinen in der höchsten Himmelssphäre von den dreimal drei Ordnungen der Engel umringt, die an der Grenze des Geschaffenen in unmittelbarer Nähe der Gegenwart Gottes die Allmacht des Höchsten in ewigen Lobgesängen preisen. Links in der untersten Reihe der Engel, die Botticelli noch einmal mit all der poetischen Schönheit, all der begeisterten Hingabe jugendlicher Unschuld geschmückt hat, die nur er den Boten Gottes einzuflößen verstand, erscheint ein Engel, der eine Tafel mit dem feingeschriebenen Namen des Künstlers emporhält: Sandro



Abb. 87. Dante. Paradiso I.



Abb. 88. Dante. Paradiso XXVIII.



Abb. 89. Dante. Paradiso VII.

di Mariano. Wollte sich der Meister durch diese Aufschrift die Autorschaft seines Werkes auch bei der Nachwelt sichern, wollte er in der Vorahnung nahenden Todes so seiner Hoffnung Ausdruck geben, einst im Himmel unter der Schar seliger Engel die Allmacht Gottes preisen zu dürfen? Die Unsicherheit der Entstehungszeit der Dante-Illustration, die auch hier nur vermutungsweise gelöst werden konnte, heißt uns auf solche Fragen die Antwort schuldig bleiben.

Es bleibt ja so vieles Geheimnis in dem bescheidenen Dasein Sandro Botticellis, und vollends die letzten Jahre seines Lebens verschwinden vor unserem Blick wie ferne Bergeshöhen in dunsterfülltem Horizont. Im Jahre 1503 gibt er noch mit einigen anderen „Alten" ein Gutachten ab, wo des jungen Michelangelo David aufzustellen sei; an einem Maitag, im Jahre 1510, hat man ihn in der Kirche Ognisanti, wo heute noch der heilige Augustin seinen Ruhm verkündet, in der Familiengruft der Filippi zur Ruhe gebracht.

Mancherlei Legenden woben die erfindungsreichen Florentiner um die Gestalt des liebenswürdigen Künstlers, in welchen sich die harmlosen Scherze frohsinniger Jugend, die rastlosen Thaten eines nicht minder sorglosen Mannesalters, die bitteren Erfahrungen endlich eines einsamen Alters deutlich wiederspiegeln. Und doch ist Botticelli, als Künstler eine der greifbarsten Individualitäten der Renaissance, als Mensch der Nachwelt ein großer Unbekannter geblieben, dessen mit dem Stempel

des Genies gezeichnete Schöpfungen allein die geniale Persönlichkeit verraten. Und in solch poetischem Dämmerlicht, das wohl die Phantasie, nicht aber die Wissenschaft erleuchten kann, lassen wir ihn gern zurück.

„Ihr wollt mir das Herz meines Geheimnisses entreißen?“ fragt Hamlet seine allzu wißbegierigen Freunde Rosencrantz und Guildenstern. „Glaubt mir, es ist viel Musik in dem kleinen Mechanismus meines Körpers und eine herrliche Stimme.“

Verzeichnis der besprochenen Werke Sandro Botticellis.

Bergamo. Galerie Morelli.
Porträt des Giuliano de' Medici.

Berlin. Museum. Der heilige Sebastian.
Madonna mit Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten
Madonna mit den sieben leuchtertragenden Engeln.
Porträt des Giuliano de' Medici.
Venus.

Dresden. Galerie.
Scenen aus dem Leben des heil. Zenobius.

Florenz. Uffizien. Fortezza.
Judith mit dem Haupt des Holofernes.
Auffindung des Leichnams des Holofernes.
Das Magnifikat.
Madonna mit dem segnenden Kinde und den Engeln.
Anbetung der Könige (übermalt).
Anbetung der Könige mit den Porträts der Medici.
Geburt der Venus.
Die Verleumdung des Apelles.
Die Verkündigung.
Der heilige Augustin.
Galerie Corsini. Madonna.
Spital der Innocenti. Madonna.
Spital von S. Maria Nuova.
Madonna mit Engeln.
Akademie. Thronende Madonna mit Heiligen (übermalt).
Krönung Marias.
Thronende Madonna unter dem Baldachin.
La Primavera.
Palazzo Pitti. Maria mit Kind und Giovannino.
Pallas den Centauren züchtigend.
Ognisanti. Der heilige Augustin.

Frankfurt a/M. Städelsches Institut.
Weibliches Bildnis.

London. Nationalgalerie. Madonna.
Die Geburt Christi, bez. 1500.
Anbetung der Könige.
Venus und Mars.
Himmelfahrt Mariä.

Mailand. Museo Poldi-Pezzoli. Madonna.
Beweinung Christi.

München. Pinakothek.
Grablegung Christi.

Neapel. Museum. Madonna.

Paris. Louvre Madonna mit dem Giovannino.
Fresken aus der Villa Lemmi.

Petersburg. Ermitage. Anbetung der Könige.

Rom. Galerie des Fürsten Chigi.
Madonna mit einem Engelknaben.
Galerie des Fürsten Pallavicini.
Madonna mit Engeln.
Die Verstoßene.
Sixtinische Kapelle. Papstporträts.
Das Reinigungsopfer des Aussätzigen.
Die Jugendgeschichte des Moses.
Die Bestrafung der Rotte Korah.

Turin. Pinakothek.
Maria das Kind säugend.

Wien. Akademie.
Madonna mit zwei Engeln.

Inhaltsübersicht.